Studia Aurea

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

13

Vol. 13 (2019) · http://studiaaurea.com · ISSN 2462-6813 (papel), ISSN 1988-1088 (en línea)

Comité de gestión
Eugenia Fosalba. Directora
Jorge García
Gonzalo Pontón
María José Vega

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

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

Redacción
Universitat de Girona
Departament de Filologia
i Comunicació
17071 Girona (Girona). Spain

Universitat Autònoma de Barcelona
Departament de Filologia Espanyola
08193 Bellaterra (Barcelona). Spain

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

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

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

Studia Aurea. Revista de Literatura Española y Teoría Literaria del Renacimiento y Siglo de Oro ha nacido de la confluencia de intereses de varias áreas de investigación filológica. En 2006, dos grupos de investigación de la Universitat Autònoma de Barcelona y de la Universitat de Girona se propusieron la creación de una revista académica de excelencia, que potenciara el estudio tanto de la literatura española cuanto, en general, de las letras europeas altomodernas y de la pervivencia de la tradición clásica. Tras cinco años de existencia, Studia Aurea, en 2012 se trasladó a la plataforma de Open Journal System, el más prestigioso y transparente modo de gestión de las publicaciones periódicas, que permite al autor controlar en todo momento el estado de sus colaboraciones. Su periodicidad es anual.

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

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

Studia Aurea se publica bajo el sistema de licencias Creative Commons, según la modalidad:

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

Índice

Artículos

Fernando Baños Vallejo
Lutero sobre la hagiografía y los hagiógrafos sobre Lutero 7-40
María Sánchez-Pérez
El mensaje propagandístico antiluterano a través
de algunas relaciones de sucesos del siglo xvi 41-70
Francisco Bautista
Carlos V y Lutero en el espejo: la Dieta de Worms (1521)
en la historiografía española del siglo xvi 71-91
Alicia Mayer
Lutero desde América Latina 93-131
Folke Gernert
Belleza y deformidad. Melibea y Dulcinea
entre tradición y desviación 133-160
Ernesto Lucero Sánchez
El asno del Pensé Que en la *Filosofía cortesana*
de Alonso de Barros 161-180
Iria Pin Moros
El zeugma en el *Guzmán de Alfarache* de Mateo Alemán.. 181-212
Alejandro Coroleu
Notas sobre la tipología de las antologías poéticas latinas
de los siglos xvi, xvii y xviii 213-225
Javier Burguillo
Las descripciones de Hibernia en los colegios
del exilio irlandés en Castilla: corografías literarias, colecciones
de prodigios e imaginario político 227-260

Rosario Consuelo Gonzalo García
Noticias sobre las crecidas del Guadalquivir en Sevilla
en la primera década del siglo xvii. Edición de una relación
en verso de la «avenida de san Benito» en 1608 261-296
Jesús Fernando Cáseda Teresa
En tiempos de Lope de Vega: El memorión
Luis Ramírez de Arellano. 297-317
Fausta Antonucci
La articulación espacio-temporal de las secuencias dramáticas
en el teatro de Calderón y la realización de la Base de Datos
Calderón Digital: algunos casos de estudio 319-332
Sara Sánchez-Hernández
Ut pictura theatrum. Escenografía navideña
en el teatro de Juan del Encina y Gil Vicente. 333-359
Luis Sánchez Laílla
La tragicomedia, un problema
sin resolver de exégesis aristotélica 361-417
Ane Zapatero Molinuevo
La fortuna de una comedia genealógica de Lope de Vega
en los siglos xix y xx: las refundiciones de *Los Tellos de Meneses*
a cargo de Bretón de los Herreros y Tomás Luceño. 419-449

Notas

Gáldrick de la Torre Ávalos
Bernardo Tasso: nota biobibliográfica 453-462
Bienvenido Morros Mestres
Las dos vidas de Juan Boscán Almogáver. Esbozo
para una biografía de un precursor 463-478

Reseñas

Franco Tomasi
Tobia R. Toscano. *Tra manoscritti e stampati. Sannazaro,*
Vittoria Colonna, Tansillo e altri saggi sul Cinquecento. 481-488
Adolfo R. Posada
Antonio Sánchez Jiménez, Adrián J. Sáez, Juan Luis González García
y Antonio Urquízar Herrera. *Siete memoriales españoles*
en defensa del arte de la pintura.. 489-496
Jorge García López
Miguel de Cervantes. *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*.. 497-498
Mathilde Albisson
Michel Bœglin, Ignasi Fernández Terricabras, David Kahn (eds.).
Reforma y disidencia religiosa: la recepción de las doctrinas
reformadas en la península ibérica en el siglo xvi.. 499-505

Tibor Monostori
Sònia Boadas. *Dos epistolarios inéditos de Diego de Saavedra: un diplomático en el Franco Condado y en Münster* 507-511
Javier Burguillo
Eduardo Olid Guerrero y Esther Fernández (eds.). *The image of Elizabeth I in early modern Spain* 513-518

Artículos

Lutero sobre la hagiografía y los hagiógrafos sobre Lutero*

Fernando Baños Vallejo
Universitat d'Alacant
banos@ua.es

Recepción: 26/02/2019, Aceptación: 06/06/2019, Publicación: 04/12/2019

Resumen
Había una tarea pendiente imprescindible para valorar en qué medida los principales hagiógrafos castellanos postridentinos, Alonso de Villegas y Pedro de Ribadeneira, actuaban movidos por la controversia europea sobre el culto a los santos y la hagiografía en el contexto de la Reforma: comparar sus declaraciones de propósito y sus alusiones a los protestantes con los textos pertinentes de Lutero y sus afines, por un lado, y sus antagonistas católicos, por otro. Así que este trabajo ha consistido en identificar esos textos, localizarlos, extractarlos y, en su caso, traducirlos, para ponerlos en relación.

Las conclusiones que se derivan de tal ejercicio comparativo son que, según el plano al que atendamos, hallamos matices de coincidencia entre ambos bandos tan virulentamente enfrentados, tanto en lo que se refiere al aprecio de los santos, como respecto a la hagiografía, que los protestantes también terminan haciendo suya. Pero las diferencias acaban pesando más, porque la manipulación protestante de la hagiografía es rechazada por los católicos, que se atienen a la hagiografía autorizada por la tradición de la Iglesia, milagros incluidos, como es el caso de Villegas y Ribadeneira, en la senda del italiano Luis Lippomano y del alemán Lorenzo Surio.

Palabras clave
Flos sanctorum; hagiografía; Lutero; Reforma; Alonso de Villegas; Pedro de Ribadeneira; Luis Lippomano; Lorenzo Surio

* Trabajo desarrollado en el marco del proyecto de investigación «La hagiografía hispánica ante la Reforma protestante» (FFI2017-86248-P) del Ministerio de Economía, Industria y Competitividad.

ISSN 2462-6813 (papel), ISSN 1988-1088 (en línea)
https://doi.org/10.5565/rev/studiaaurea.349

Abstract
Luther on Hagiography and Hagiographers on Luther
There was a remaining task necessary to assess to what extent the principal post-Tridentine Castilian hagiographers, Alonso de Villegas and Pedro de Ribadeneira, were moved by the European controversy on the cult of saints and hagiography in the context of the Reformation: to compare their declarations of purpose and their allusions to the Protestants with the pertinent texts of Luther and his affines, on the one hand, and their Catholic antagonists, on the other. So this work has consisted in identifying these texts, locating them, extracting them and translating them (when necessary), to put them in relation.

The conclusions deriving from such a comparative exercise are that, depending on the level we are dealing with, we find touches of agreement between both sides so virulently opposed, both in regard to the appreciation of the saints, and in regard to hagiography, that the Protestants also end up making theirs. But finally the differences weigh more, because the Protestant manipulation of the hagiography is rejected by the Catholics, who abide by the hagiography authorized by the tradition of the Church, including miracles, as is the case of Villegas and Ribadeneira, on the path of the Italian Luis Lippomano and the German Lorenzo Surio.

Keywords
Flos sanctorum; hagiography; Luther; Reformation; Alonso de Villegas; Pedro de Ribadeneira; Luigi Lippomano; Laurentius Surius

Alonso de Villegas y Pedro de Ribadeneira son conocidos como autores de los dos *flores sanctorum* castellanos más importantes del periodo postridentino. También es sabido que ambos declaran el propósito de llevar a cabo compilaciones depuradas de las adherencias apócrifas que pesaban sobre los santorales anteriores,[1] ofrecer, en definitiva, lo que podríamos llamar una hagiografía crítica,[2] un «*Flos*

1. Vid. al respecto Civil (1997), Aragüés (2000, 2005 y 2014), Arronis (2017) y Baños (2018).
2. Collins (2008: 133-136).

sanctorum reformado»,[3] que sirva además de arma contra los herejes, vale decir protestantes. Pero hasta ahora no se había comprobado, y eso es precisamente el objetivo de estas páginas, de qué manera y en qué medida la declaración de intenciones de Villegas y Ribadeneira sigue la pauta de sus modelos principales, el italiano Luis Lippomano y el alemán Lorenzo Surio, y por tanto son reacción a las posiciones luteranas sobre el culto a los santos y el relato de sus vidas. Todos estos aspectos han de valorarse en el contexto del impacto de la Reforma sobre la hagiografía, que nos obliga, evidentemente, a trascender el ámbito de Castilla para verlos con una perspectiva europea y comparatista.

El procedimiento que había de seguirse para el logro de este objetivo parecía evidente: identificación y localización de los textos luteranos y católicos que participan de la controversia sobre los santos y la hagiografía, análisis de los prólogos y de la composición general de los libros, selección de los pasajes más pertinentes en relación con las declaraciones de Villegas y Ribadeneira, y traducción del latín al castellano para que, al yuxtaponer los extractos, se perciba fácilmente la relación.[4] Lo mejor será dejar que los textos hablen por sí solos, y como al final no son pocas las líneas que me han parecido inexcusables para hacerse una idea cabal del asunto, reduciré al mínimo mis presentaciones y comentarios. Ordenaré cronológicamente las referencias y pasajes, a partir de *Las noventa y cinco tesis* (1517) de Lutero, que señalan el comienzo de su ruptura, hasta llegar al primer volumen de Ribadeneira, de manera que construiré una propuesta de la secuencia cronológica de la interacción entre autores protestantes y católicos en el tratamiento del culto a los santos y de la hagiografía. Terminaré con unas breves conclusiones que sinteticen las implicaciones de estos textos.

1517 (31 de octubre) Martín Lutero

Las noventa y cinco tesis

Cuando Lutero proclama *Las noventa y cinco tesis*, que suelen considerarse el arranque del protestantismo, en verdad aún no ha roto con la Iglesia de Roma, y en lo que respecta al tema que nos ocupa se limita a mencionar en la tesis 58 los méritos de los santos. De ellos afirma, como de los de Cristo, que operan sin intervención del papa, de lo que colige que la Iglesia no puede disponer de

3. En la misma dedicatoria a Felipe II de la que más adelante se reproducen otras líneas, Villegas escribe: «Por lo cual con la censura y licencia de V. M. podrá tener nombre de *Flos sanctorum reformado*».

4. No me habría atrevido a ofrecer una traducción, por otro lado imprescindible, de estos textos latinos poco transitados y nunca, por lo que yo sé, vertidos a ninguna lengua moderna (con excepción de la *Vida de san Jerónimo*, de Erasmo, al inglés: Brady y Olin 1992), si no hubiera sido por la generosa ayuda de los latinistas Carmen Puche López, amiga y compañera, que ha revisado mis versiones, y de Gregorio de Gante, de la Universidad Nacional Autónoma de México, que ha aportado algunos matices. Cuando se trate de estas traducciones nuestras, incluyo en nota el texto original latino; las traducciones ajenas van sin acompañamiento del texto original.

ellos como tesoro propio de buenas obras para generar las indulgencias.[5] En todo caso, no se atisban las posteriores críticas ni mucho menos los ataques finales hacia el culto a los santos y a la Virgen.

1519 Erasmo de Rotterdam

Como en otras materias, Erasmo de Rotterdam precedió a Lutero en la crítica de las devociones populares y de la hagiografía más milagrera y llamativa. Tanto es así que, de acuerdo con Heidrun Riehm, las primeras críticas de Lutero a las supersticiones sobre los santos no deben considerarse propias de la Reforma protestante, sino que se alinean con las críticas del humanismo a la piedad popular.[6] No entran en el arco temporal que hemos establecido ni el *Enchiridion* (1501) ni el *Elogio de la locura* (1508), los textos más célebres de Erasmo, pero no puede pasarse por alto que en ellos ya denuncia ciertas prácticas devotas hacia los santos y sus reliquias y hacia la Madre de Dios como similares a las supersticiones de los adoradores de los dioses paganos, y critica que el vulgo se aficione más a las historias fabulosas sobre los santos que a los sermones serios, incluso si tratan sobre el mismísimo Jesucristo. Dos años después de que Lutero diera su aldabonazo en la iglesia de Witenberg, Erasmo publica una *Vida de san Jerónimo*. Ello podría parecer contradictorio con sus pronunciamientos contra las vidas de santos, pero no lo es, porque se trata de una hagiografía crítica. De hecho, según David J. Collins,[7] a menudo se considera modelo de una nueva biografía sagrada del Renacimiento. De acuerdo con el análisis de Jacques Chomarat,[8] Erasmo se desmarca de la hagiografía tradicional y en su *Vida de san Jerónimo* elimina los milagros y las manifestaciones más externas de la piedad y de la vida monacal, porque busca presentar al santo en consonancia con su manera de entender la espiritualidad, una religión interior acorde a su «filosofía de Cristo».[9] Así que también en esto Erasmo sería un precursor de lo que luego harán los protestantes con mayor alcance e intensidad, concretamente Georg Major con su versión depurada de las *Vitae Patrum* (1544). En las primeras páginas de Erasmo encontramos un dardo contra los milagros ficticios, pero también una puerta entreabierta a las ficciones si son instrumento de una piedad acorde a las enseñanzas de Cristo:[10]

5. Véase Wengert (2018: 51 y 56). Es un análisis actual de *Las noventa y cinco tesis*. Son mías, como he dicho, la búsqueda y selección de los pasajes de Lutero, como del resto de los autores, pero su pertinencia la corrobora la monografía de Riehm (2010) sobre la posición de Lutero respecto al culto a los santos.
6. Riehm (2010: 73).
7. Collins (2008: 8).
8. Chomarat (1999: 111-115 y 135-136).
9. Según Jardine (1993: cap. II), Erasmo también presenta a san Jerónimo como un precursor de sí mismo, en cuanto humanista o estudioso.
10. Riehm (2010: 46).

Eximii Doctoris Hironymi Stridonensis vita,
ex ipsius potissimum literis contexta

En efecto, existe una especie de asombrosa credulidad del vulgo; más bien, un no sé qué hondamente implantado en las mentes de los mortales, de modo que escuchan de mejor grado las cosas inventadas que las sucedidas y aprueban de mejor grado las historias inventadas más allá de la fe de la verdad que las verdaderas; hasta tal punto que, en otro tiempo, los varones sabios, cualquier cosa que querían que fuese fuertemente encomendada a la multitud, esa la celebraban con fabulosos milagros, como la religión de los dioses, los nacimientos de las ciudades o de los pueblos, los orígenes de las familias nobles, los ejemplos de clarísimos príncipes […].[11]

Yo juzgo que nada es más correcto que describir a los santos tal como ellos mismos fueron, en cuyas vidas, incluso si se descubre algún error, esto mismo se convierte en ejemplo de piedad para nosotros. Por lo demás, en caso de que alguno se deleite verdaderamente con las ficciones, si este retrata sabiamente la figura de un varón pío, cualquiera que sea su nombre, no con el saco, el cilicio, los látigos, los prodigiosos ayunos, las increíbles vigilias, sino a partir de las propias enseñanzas de Cristo, de tal modo que primero haya conocido y meditado a fondo la fuerza de la piedad cristiana y después reproduzca eficazmente su imagen, a este podría ser que lo tolerara.[12]

1520 (23 de junio) Martín Lutero

A la nobleza cristiana de la nación alemana
acerca del mejoramiento del estado cristiano

Aquí Lutero ya critica el exceso de fiestas dedicadas a los santos y de canonizaciones:[13]

Sería menester abolir todas las fiestas, conservando sólo el domingo. […] La causa: porque hay abuso en el beber y jugar, en el ocio y toda clase de pecados, ofendemos a Dios más en los días de fiesta que en los laborables. […] No sólo no se presta servicio alguno a Dios, ni a los santos, sino que se les inflige grave deshonra con tantos días sagrados. Sin embargo, algunos prelados atolondrados creen haber hecho una

11. «Est quidem mira quaedam vulgi credulitas, immo nescio quid penitus insitum animis mortalium, ut ficta lubentius audiant quam gesta: et commenticiis supraque veri fidem fabulis libentius assentiantur quam veris: adeo ut olim viri prudentes quicquid vehementer commendatum esse vellent multitudini, id fabulosis miraculis celebrarent: velut numinum religionem, origines urbium aut gentium, exordia nobilium familiarum, exempla clarissimorum principum […]».
12. «Ego nihil arbitror esse rectius, quam eiusmodi describere sanctos, cuiusmodi fuerunt ipsi, in quorum vita si quid etiam errati deprehenditur, hoc ipsum nobis vertitur in exemplum pietatis. Caeterum si quis omnino figmentis delectetur, is si prudenter effingat pii viri simulacrum, quocumque nomine, non sacco, cilicio, flagris, prodigiosis jejuniis, vigiliis non credendis, sed ex ipsis Christi decretis, sic ut primum Christianae pietatis vim penitus habeat cognitam ac perspectam, deinde scite illius exprimat imaginem, is mihi fortasse tolerabitur».
13. Collins (2008: 137-138) ofrece además el dato de que en una carta al emperador aneja a este texto Lutero condena el proceso de canonización de san Antonino de Florencia, paralelo al de san Benón, del que en este momento nada dice, aunque sí arremeterá contra la celebración de esa otra canonización cuatro años más tarde (vid. Lutero 1524).

> buena obra al instituir una fiesta para Santa Odila o para Santa Bárbara, cada cual según su ciega opinión.[14]
>
> Más aún, cuando las peregrinaciones no toman incremento, se comienza a canonizar a los santos; no en honor de los mismos que sin canonización serían suficientemente venerados, sino para conseguir la concurrencia de peregrinos y obtener dinero […]
>
> ¿Qué espíritu le dio al Papa autoridad para canonizar a los santos? ¿Quién le dice que son santos o no? […]
>
> Aunque la canonización de los santos hubiera sido buena en tiempos anteriores, ahora no lo es.[15]

1520 (agosto-octubre) Martín Lutero
La cautividad babilónica de la Iglesia

Y aquí reprueba ya explícitamente el culto a los santos, que considera idolatría:

> aquellos discursos sobre peregrinaciones, el culto perverso de los santos, las leyendas mentirosas sobre los santos, la credulidad diversa y el ejercicio de obras y ceremonias. Con todo esto se extingue la fe en Dios y se fomenta la idolatría.[16]

1523 (junio) Johann Lonitzer
Catechesis de bona Dei voluntate erga quemvis Christianum, deque Sanctorum cultu & invocatione

Lonitzer fue un teólogo alemán protestante, estudiante y maestro en Witenberg, donde siguió a Lutero y a Melanchthon. En lo que plantea en este libro parece que Lutero habla por su boca. Sostiene que ni la Virgen ni los santos son mediadores ante Dios; solo Cristo.[17] Critica la creencia en los milagros junto a los sepulcros y reliquias de los santos:

> Pues bien, esta epístola en conjunto contiene que la santa Virgen y todos los santos no deben ser apreciados de otro modo que como la Escritura los aprecia: que los santos no son nuestros mediadores e intercesores, sino Cristo.[18]
>
> […]
>
> ¿Pero qué pensar de los milagros que ocurren junto a los sepulcros y reliquias de los santos? Por mi parte opino que ningún milagro sucede por los santos, o si ocurriesen,

14. Lutero (1967 [1520]: 111-112).
15. Lutero (1967 [1520]: 114-115).
16. Lutero (1967 [1520]: 229).
17. A cambio, el luteranismo sí otorgaba a la Virgen y a los santos el reconocimiento de *exempla fidei* o testimonios de la fe, y utilizaba sus imágenes, particularmente la de san Cristóbal, como representación de la fe (véanse Steiger 2012 y Kimmig-Völkner 2016).
18. «Continet autem epistola in universum, divam virginem et omnes sanctos, secus non commendandos atque scriptura commendat eosdem. Sanctos non esse mediatores, et intercessores nostros, sed Christum» (Lonitzer 1523: f. dv).

> se originan en un error de juicio: los corazones de los simples se ofuscan con el error de atribuirlos más a los santos que justamente al verdadero, vivo y único protector y ayudante nuestro, en quien está la vida, salud y esperanza nuestra.
> Además, aunque ocurran milagros junto a los sepulcros de los mártires y santos de Dios, no suceden porque los santos lo impetran, sino porque Dios testimonia el vehemente amor hacia sus santos.[19]

1523 Josse van Clichtove

De veneratione sanctorum

Clichtove fue un importante teólogo católico belga, profesor y Bibliotecario de La Sorbona, y autor de la *Determinatio* (1521) de esa universidad contra Lutero. Da la impresión de que *De veneratione sanctorum*, que defiende el culto a los santos y a la Virgen María, la veneración de las reliquias y las imágenes de los santos, y la narración selectiva de milagros, lo escribe como reacción sobre todo al texto de Lonitzer, dado que hasta ese momento los escritos personales de Lutero en esta materia carecían del alcance del tratado de Lonitzer. No obstante, Riehm argumenta que Lutero fija su posición teológica definitiva sobre los santos en 1523, en sus sermones y en sus disposiciones para el culto; una posición que se sintetiza en el rechazo de las supersticiones, los milagros e historias apócrifas; la denuncia de los excesos de fiestas, peregrinaciones, reliquias y canonizaciones; y la negación de la intercesión de los santos y de la ejemplaridad de sus obras. Solo admite la ejemplaridad de su fe y de su confianza en la gracia de Dios.[20] A partir de aquí lo que subirá en intensidad será su tono, pero no habrá ideas nuevas. En todo caso, aunque el «hagioclasta» material a través de un tratado específico fuera Lonitzer, la inspiración provenía de Lutero, y en coherencia con esa naturaleza de movimiento colectivo más que de obra personal, Clichtove no especifica un enemigo concreto, sino que dice escribir contra los luteranos y otras herejías:

> [Prólogo]
> […] y al surgir la detestable escuela de los luteranos a partir de aquellos de Wyclif y de sus afines, hemos pensado que ahora hay que desenvainar la espada literaria. Porque del triste báratro de las herejías ya en otro tiempo condenadas, claramente en esta época otra vez ha subido a las alturas esta que sostiene imprudentemente que los santos, que habitan en el cielo, no deben ser honrados por nosotros, y que

19. «Sed quod de miraculis sentiendum est, quae apud sanctorum fiunt sepulchra et reliquas? Nulla a sanctis miracula fieri equidem opinor, aut si qua fiant, a spiritu calumniante originem ducere. Quibus simplicium corda errore involvantur, ut sanctis plus tribuant quam ipsi vero, vivo et unico protectori et adiutori nostro, in quo est vita salus et spes nostra.

Praeterea etiamsi miracula apud martyrum et sanctorum dei sepulchra fiant, non fiunt, quia sancti hoc impetrant, caeterum, quia vehementem in santos suos amorem, testatur deus» (Lonitzer 1523: f. IIr).

20. Riehm (2010: 103-115, 187 y 202-203).

no deben ser objeto de plegarias o de otro tipo de veneración religiosa por parte de los mortales. […] Lo cual me determinó claramente a elaborar la reacción a tan execrable dogma y a mostrar la verdad contraria a sus planteamientos, con el presente opúsculo, que distribuí en dos libros. El primero de ellos prueba, a partir de las Sagradas Escrituras y de testimonios y argumentos hallados en otros lugares, que debemos honrar y rezar a los santos. El siguiente, por su parte, diluye y destruye los argumentos de quienes sostienen lo contrario y niegan que debe rendirse honor a los santos y rezarles oraciones.[21]

1524 Jacob van Hoogstraten

Dialogus de veneratione & invocatione sanctorum, contra perfidiam lutheranam

Hoogstraten fue un teólogo belga dominico, Inquisidor General en Colonia. Contraargumenta a Lonitzer y otras herejías antiguas. Aparece en el conocido grabado de Hans Holbein, el Joven, entre los masacrados por Lutero (figura 1).

21. «[…] et ex Viclevistarum, affiniumque illis Lutherianorum tetra prodiens officina: mucronem literarium nunc distringendum duximus. Quod plane hoc seculo: ex tristi haereseon iam olim damnatarum barathro, rursum superas emersit in auras: imprudenter astruens, non esse honorandos a nobis sanctos, regni celestis cives: neque orationibus, aliave religiosa veneratione a mortalibus colendos. […] Quod plane me perpulit ad elaborandam tam execrandi dogmatis convulsionem: commonstrandamque, ex opposito repugnantem illi veritatem, praesente opusculo: quod in duos libros digessi. Eorum prior, ex sacris literis et aliunde petitis testimoniis atque rationibus: comprobat honorandos esse, et orandos a nobis sanctos. Posterior vero, rationes eorum qui adversas tutantur partes, abnegantque sanctis deferendos esse honores, orationesque fundendas: diluit ac dissolvit» (Clichtove 1523).

Figura 1
Grabado de Hans Holbein, el Joven, 1522. Representa a Lutero como Hércules, destruyendo la autoridad de la Iglesia papista (en vez de la hidra). A sus pies yacen Aristóteles, Tomás de Aquino, Guillermo de Ockham, Robert Holcot, Nicolás de Lira y Pedro Lombardo («Magister sententiarum»). Sujeta con su mano al inquisidor Jacob van Hoogstraten, y del cuello cuelga, ahorcado, el papa Adriano VI.

1524 Martín Lutero

Contra el nuevo ídolo y antiguo demonio que será elevado en Meissen

Es un tratado que ataca la celebración en la ciudad alemana de Meissen de la canonización de san Benón, que había sido obispo de esa sede en el siglo XI. Según Collins,[22] es la primera crítica extensa del culto a los santos realizada por Lutero. Reprueba sobre todo la *Vida de san Benón* escrita por Jerome Emser, de modo que Lutero se posiciona aquí contra el culto y contra la hagiografía. De acuerdo con la síntesis de Collins,[23] Lutero expresa que su juicio no va dirigido contra el obispo canonizado, sino contra «Satán, revestido en plata y oro, levantado y adorado bajo

22. Collins (2008: 4).
23. Collins (2008: 6).

el nombre de Benón», una figura abominable creada por los papas y escritores de leyendas que distraía a los fieles del culto solo debido a Dios.

1525 Johann Eck

Enchiridion locorum communium adversus lutheranos

Teólogo alemán y principal antagonista de Lutero.[24] Participó en la redacción de la bula *Exsurge Domine*, que instaba a Lutero a que se retractase de sus errores. Eck, en dos capítulos no muy extensos de su *Enchiridion*, defiende la veneración a los santos por cuatro vías (Sagradas Escrituras, argumentos, patrística y tradición de la Iglesia) (cap. XIV); y la utilidad y legitimidad de las imágenes del crucifijo y de los santos (cap. XV).

1530 Martín Lutero

A toda la clerecía reunida en Augsburgo para la dieta del año 1530

Lutero, más contundente cada vez, reprueba:

> De esta abominación se han derivado todas las demás […], las peregrinaciones, los ayunos, el culto de los santos, las reliquias.[25]

Además de denunciar oraciones y devociones concretas a determinados santos, Lutero incluye en la enumeración de abusos de la Iglesia de Roma:

> 12. Culto de santos, de los cuales algunos nunca nacieron. 13. Desmedidas fiestas de santos. […] 16. Innumerables reliquias basadas en engaños.[26]

1541 Martín Lutero

Contra Juan Salchicha (Hans Wurst)

Lutero sube aquí el tono hasta lo intemperante. Si ya en 1520 había identificado el culto a los santos con la idolatría, aquí llega a afirmar, con mucha más explicitud, el paganismo de la Iglesia de Roma, y hasta atribuye al papa la afirmación de que «Cristo ya no es necesario»:

> Décimo, ¿quién os ha mandado erigir esta nueva idolatría: la de rendir culto a los santos, canonizarlos e instituir días festivos y de ayuno en su honor, como si fueran Dios mismo, de modo que la gente confía y busca consuelo en los méritos de ellos

24. Hay dos libros recientes que se ocupan de la controversia entre Lutero y Eck: un volumen colectivo planteado como comparación entre ambos teólogos (Bischof y Oelke 2017) y el capítulo 6 del libro de Rex (2017).
25. Lutero (1967 [1530]: 294).
26. Lutero (1967 [1530]: 319-320).

más que en los méritos y la sangre del propio Cristo? [Un Cristo] que vosotros nos habéis presentado como un juez, a quien debíamos apaciguar y cuya gracia debíamos alcanzar por medio del mérito y la intercesión de su madre y de todos los santos, así como por nuestro culto a los santos. Como resultado, en este aspecto, vuestra iglesia se ha convertido en una mera iglesia pagana, en la que se venera a Júpiter, Juno, Venus, Diana y a otros hombres muertos.[27]

Y ahí está el testimonio de san Pedro, en Hch. 4: «No hay dado ningún otro nombre por el que se pueda ser salvo más que el de Jesucristo». Contra esto, el papa Heinz de Roma dice:[28] «¡De ningún modo! Sí que hay muchos otros nombres mediante los cuales la gente puede salvarse, particularmente mi nombre y, a continuación, todo los que yo diga: san Francisco, santo Domingo y todas aquellas obras que como tales me proporcionen dinero y hagan que reyes y emperadores se postren a mis pies. Aquí está la santidad y la salvación, Cristo ya no es necesario ni de utilidad», etc.[29]

1541 Georg Witzel

Hagiologium seu de sanctis Ecclesiae

Collins incluye esta obra en lo que denomina «hagiografía polémica»,[30] aunque con ese adjetivo parece referirse más bien al contexto de la controversia sobre el culto a los santos y la hagiografía que al mismo texto, pues según él, Witzel, que había abandonado el sacerdocio católico para seguir a Lutero y después había vuelto al catolicismo, buscaba una reconciliación entre cristianos, y pensaba que el género hagiográfico, de larga tradición, podía ser un instrumento para ella. Por eso evita atacar a los protestantes y reduce la narración de milagros, al tiempo que enaltece la piedad, buscando el acercamiento.

1544 Georg Major, con prólogo de Martín Lutero

Al final de su vida Lutero se percata de que la tradición hagiográfica es un recurso del que el protestantismo también puede sacar partido, y, en sentido contrario a su anterior condena de las vidas de santos, promueve ahora compendios hagiográficos, para que teólogos de su ámbito extraigan de las *Vitae patrum* en este caso y de las vidas de santos en el de Spalatin la materia acorde a su doctrina.[31] Piotr J. Malysz observa que Lutero y sus colegas llegaron a ver las vidas de santos como un repositorio de pruebas de la apostasía del papa, también de evidencias de que la doctrina protestante no era nueva, y finalmente como muestras de piedad.[32] Dado que Lutero impulsa ambas recopilaciones, con un compromiso que queda fijado

27. Lutero (2016 [1541]: posición en Kindle 784-788).
28. Identifica al papa con Heinz von Wolfenbüttel o duque Enrique II de Braunschweig, enemigo de los luteranos en los conflictos armados de la Reforma (Tomás 2016: posición en Kindle 143-210).
29. Lutero (2016 [1541]: posición en Kindle 990-994).
30. Collins (2008: 131-132).
31. Riehm (2010: 178-180).
32. Malysz (2009).

en sus propios prólogos a ambas obras y en los prefacios de Major y de Spalatin, podría decirse que Lutero vira de hagioclasta a hagiógrafo, aunque sea por vía vicaria, sin que ello implique un cambio en su posición teológica respecto a los santos, que llevaba veinte años fijada, según hemos visto.

Vitae Patrum, in usum ministrorum verbi, quoad eius fieri potuit repurgatae

Major estudió en Witenberg, donde tuvo como maestros a Lutero y a Melanchthon, y en Witenberg fue profesor de la Facultad de Teología, predicador, traductor y editor, además de participar activamente en la política religiosa y eclesiástica.[33] El destinatario directo de este libro no es el gran público, sino los predicadores, tal como indica el título de la obra, que traducido dice *Vidas de los Padres, para el uso de los ministros de la palabra, en la medida en que pudieron ser purgadas*, aunque también es cierto que su contenido llegaría a los fieles de forma indirecta. En todo caso, restringir en el título el círculo de lectores revela prevención contra el género. Además, el material original está purgado de las «fábulas estúpidas y mentiras impías», que según Lutero y Major, ocasionan la burla de los milagros.[34] Así que la manipulación protestante de la hagiografía consiste en un *cherry picking* o selección interesada de los dichos y hechos de las *Vitae Patrum* acordes a la doctrina evangélica de Lutero, y exclusión consciente de los dichos y hechos adversos a sus planteamientos, por ejemplo de la vida monástica y de toda expresión contraria a su idea de la justificación.[35] Recordemos que también en la eliminación de milagros y manifestaciones externas de la piedad y de la vida monacal Erasmo había sentado un precedente en su *Vida de san Jerónimo* (1519). A ojos de los teólogos católicos la manipulación protestante será una nueva blasfemia y un ultraje contra la tradición hagiográfica (vid. los textos de Lippomano y Surio, y la carta de Pío V a Surio):

> [Prólogo de Lutero]:
> Entre otras obras de la furia de Satán esta no es la menor: que las historias, o como las llaman Leyendas de los santos, haya destruido en su mayoría, y las que haya sufrido que subsistan (sin duda contra su voluntad), haya corrompido con fábulas estúpidas y mentiras impías, de manera que algunas fábulas se parezcan más a la verdad y sean más útiles a la gente.[36]
> […]

33. Todas estas facetas son atendidas en un volumen colectivo (Dingel y Wartenberg 2005).
34. Sin embargo, Backus (2008: XVI) afirma que aunque Major invoque las *Vitae Patrum* de san Jerónimo (siguiendo la muy asentada atribución falsa) como fuente de las suyas, también utiliza la *Legenda aurea* de Vorágine.
35. Vid. Malysz (2009).
36. «Inter cetera Satanici furoris opera hoc non minimum est, quod historias, seu quas vocant, Legendas Sanctorum, quam plurimas aboleverit, et quas extare passus est, (haud dubie non volens) ita corruperit fabulis stultis et impiis mendaciis, ut veri multo sint similiores et utiliores gentium quaedam fabulae».

> Porque si se atrevió a contaminar a Roma tan espantosamente, […] ¿qué, pregunto, en otras partes del mundo […]? A partir de esto, el mundo está lleno de impiedad, idolatría, cultos, fábulas y leyendas de santos, misas profanas, ¿y quién enumeraría todos los escándalos? Ve la misma Escritura y sacramentos de Dios, ¿con cuántos géneros y especies de herejías y de errores intentó causar la ruina total? Y hoy en esto su furia no es menor que en los tiempos anteriores. Esta malicia también atacó sobre todo este libro celebérrimo, que todo el orbe de la Iglesia llama Vidas de los padres.[37]
> […]
> Con estas palabras parece que san Jerónimo se refiere a este libro, y que claramente como con el dedo lo muestra. Si en aquel tiempo este libro fue corrompido y confundido, ¿cuáles y cuántas fábulas y mentiras piensas que hayan llegado después? Cuales son las de Marino, Eufrosina, Simón sobre la columna, y muchas similares, que en parte son poéticas, […] en parte ficciones totalmente impúdicas, por las cuales la Iglesia es objeto de burla en sus milagros verdaderos.[38]
> […]
> para que este libro de las Vidas de los padres sea censurado con mayor severidad, puesto que toda la materia lícita fue confundida con lo impío con perverso furor, para que no sepas qué es de Rufino, qué de Jerónimo o de otros, después, de las que ciertamente son de Jerónimo, con qué inspiración las hubiese escrito, impulsé y apenas rogué a D. Georg Major que recibiera este peso, sin duda molestísimo, de elegir y purgar todo. En efecto están en este libro, como también en Jerónimo, muchos dichos egregios y hechos, que es necesario reunir como fragmentos de la mesa evangélica y no desechar con estas impurezas que algunos imprudentes mezclaron.[39]

[Prólogo de Major]:

En su propio prólogo Major se hace eco de la idea de que las fábulas de la tradición hagiográfica llaman a la burla de la religión cristiana. También cabe

37. «Quod si Romam ausus est tam fede conspurcare, […] quid rogo in aliis partibus orbis […]? Hinc mundus plenus est impietate, idolatria, cultibus, fabulis et legendis sanctorum, missis prophanis, et quis omnia scandala numeret? Ipsam vide scripturam et Sacramenta Dei, quot generibus et speciebus haeresium et errorum tentavit prorsus perdere? Nec hodie in hac re minus furit quam antea semper. Ea malitia quoque imprimis appetivit hunc Librum celeberrimum, quem Vitas patrum appellat orbis totus Ecclesiae».

38. «His verbis videtur S. Hieronymus hunc librum nominare, et plane velut digito monstrare. Qui si tempore illo sic fuit corruptus et confusus Liber, quid et quantum putas post illa tempora accesserit fabularum et mendatiorum? Qualia illa sunt de Marino, Euphrosyna, Simone super columna, et similia multa, quae partim poetica sunt, […] partim prorsus impudentissima figmenta, quibus irrisa est Ecclesia in suis veris miraculis».

39. «ut liber iste Vitas patrum opus habeat severiore censura, postquam sunt omnia fanda, nefanda malo permixta furore, ut nescias, quae Ruffini, quae Hieronymi vel aliorum, deinde quae Hieronymi certa sunt, quo spiritu haec vel illa scripserit, impuli et vix perpuli precibus D. Georgium Maiorem, ut hoc onus seligendi et purgandi omnia susciperet, haud dubie molestissimum. Sunt enim in eo Libro, ut et in Hieronymo, multa egregie dicta et facta, quae ut fragmenta Evangelicae mensae colligere oportet et non abiicere cum istis sordibus, quas alii imprudentes miscuerunt».

destacar que afirma que el propio Lutero en sus sermones a veces cuenta alguna de las historias de las *Vitae Patrum*, seguramente porque, como dice antes en consonancia con Lutero, en ellas se pueden encontrar dichos y ejemplos provechosos para la fe del buen cristiano:

> ¿Luego por qué las titularon "vidas", cuando no narran la doctrina, los cargos de la vocación, los conflictos, que en la vida de los grandes varones en la Iglesia deben observarse principalmente, sino las ceremonias domésticas? Sin embargo, por más que la historia sea pobre, no es inútil en cambio que subsista. Aprovecha en efecto a los píos y a los instruidos rectamante en la doctrina cristiana contemplar cuán fácilmente las mentes humanas caen de la pureza evangélica a las ceremonias.[40]
> […]
> Por consiguiente, quienes lean esta historia, estén antes prevenidos con el conocimiento del Evangelio, y extraigan recto y pío juicio de todas las partes de la vida cristiana, vean cuáles concuerdan con la fe, y cuáles, por el contrario, son supersticiosas. Sin embargo alguna vez se ofrecen como dichos y ejemplos que pueden aprovechar al prudente y pío lector. Pero como estos libros permaneciesen antes confusamente editados, y por todas partes fuese evidente que las fábulas, que parecen inventadas para mofarse de la religión cristiana, habían sido insertadas por impostores, el clarísimo y reverendo varón D. Doctor Martín Lutero, a quien amo y venero como a un padre, por los ingentes beneficios públicos y privados, puesto que, hablando como suele en los sermones familiares de todos los tiempos de la Iglesia, alguna vez también cuenta alguna de estas historias, me encargó este cometido: que examinase este libro, y donde hubiese fábulas de vanidad manifiesta, las suprimiese. No pensé que pudiera estar en desacuerdo con su voluntad. Habiendo releído esta historia, seleccioné las narraciones, para que puedan leerse sin embarazo. Pero para que no pareciera que yo haya usado una censura demasiado severa en un libro ajeno, menor la ejercí que la deseada por un lector más severo, y pido que mi labor examinen los buenos estudiosos.[41]

40. «Deinde cur Vitas inscripserunt, cum non doctrinam, non vocationis officia, non certamina narrent, quae sunt in vita magnorum virorum in Ecclesia precipue spectanda, sed domesticas ceremonias? Quanquam autem tenuis historia est, tamen extare eam non est inutile. Prodest enim piis et recte institutis in doctrina Christiana videre, quam facile a puritate Evangelii, ad ceremonias humanae mentes delabantur».

41. «Qui igitur hanc historiam legent, sint antea premuniti Evangelii cognitione, et adferant rectum et pium iudicium de omnibus partibus vitae Christianae, videant quae sint Analoga fidei, quae econtra sint supersticiosa. Interdum autem offerunt se dicta aut exempla quae prudenti et pio Lectori prodesse possunt. Cum autem extarent antea hi Libelli, confuse editi, et adpareret passim ab impostoribus insertas esse fabellas quae ad deridendam Christianam professionem confictae videntur, vir clarissimus ac reverendus D. Doctor Martinus Lutherus, quem et propter publica, et propter privata beneficia ingentia, tanquam patrem et amo et veneror, cum in familiaribus sermonibus de omnibus Ecclesiae temporibus loquens, ut solet, interdum etiam aliquid ex his historiis recitet, mihi hoc negotium dedit, ut hunc Librum recognoscerem, et fabellas alicubi quarum manifesta est vanitas delerem. Huius voluntati non duxi repugnandum esse. Relecta hac historia, distinxi narrationes, ut expeditius legi possint. Ne vero in alieno Libro nimis severe uti censura viderer, pauciora sustuli quam velit Lector severior, ac peto ut laborem meum studiosi boni consulant».

1544 Georg Spalatin, con prólogo de Martín Lutero

Magnifice consolatoria exempla et sententiae, ex vitis et passionibus sanctorum et aliorum summorum virorum, brevissime collectae, opera

Spalatin fue teólogo, y secretario y asesor de Federico III de Sajonia. Intervino ante él en favor de Lutero.[42] Presenta así su obra:

> Al lector: este libro es breve, pero su consuelo es mucho. Léelo, pues el lector recibirá muchos beneficios.[43]
> [Prólogo de Lutero]:
> Reuniste los dichos y hechos más puros de los santos de Dios. En efecto estos son pertinentes no solo para cerrar la boca de quienes dicen iniquidades contra nosotros, y de los que nos denigran como si sembráramos nuevas herejías o, cuando quieren parecer que hablan con más moderación, nuevas opiniones y dogmas, sino también en verdad para confirmar nuestras conciencias instruidas, con una nube tan numerosa de testimonios y ejemplos de los antiguos, que con nosotros las mismas ideas percibieron, dijeron, hicieron y mostraron.[44]
> […]
> Callo las mentiras que hay en sus historias, sembradas por impíos ministros del diablo; sin embargo, en lo que toca a la resistencia y al testimonio, vemos con cuánta pureza y constancia atestiguan su fe.[45]
> [Prólogo de Spalatin]:
> Ejemplos muy selectos y sentencias de máximo consuelo de los mártires y de otros santos […] encubiertos por milagros en su mayor parte falsísimos, de tal manera que pasan inadvertidos hasta al lector medianamente atento, o más bien incluso son absolutamente desdeñados por la mayoría como cosas sin importancia y muy triviales, por culpa de los milagros, como puede verse en casi todas las así llamadas Leyendas y en sus escritores, con poquísimas excepciones. Ya solo por esto es evidente que tales escritores hicieron esto más para retener al pueblo en la idolatría.[46]

42. Esta cuestión y otras de su biografía referidas a su apoyo a la Reforma, son abordadas en los libros de Burkert y Röhlin (2015) y Kessler (2017).
43. «Ad lectorem: Est brevis hicce liber, sed consolatio multa. Perlege, lectori commoda multa dabit».
44. «collegisti Sanctorum Dei dicta et facta puriora. Pertinent enim haec ipsa non solum ad obstruendum os loquentium iniqua contra nos, et obtrectantium nobis, quasi novas haereses vel ubi mitius volunt loqui videri, novas opiniones et dogmata seramus, Verum etiam ad confirmandas nostras conscientias, tot testimoniorum et exemplorum Veterum nube, eruditas, qui eadem nobiscum senserunt, dixerunt, fecerunt et tulerunt». Esta cita en concreto está traducida por Riehm (2010: 179) al alemán.
45. «Taceo mendacia, quae sunt in eorum Historias, per impios Diaboli ministros seminata, Tamen cum ventum est ad agonem et confessionem, videmus, quam pure et constanter fidem suam testentur».
46. «Exempla selectiora et maxime consolatorias sententias martyrum et aliorum sanctorum […] miraculis plerumque mendacissimis oppressa, ut vel mediocriter diligentem fallant Lectorem immo a plerisque tanquam minama[sic] et abiectissima prae miraculis prorsus praeterita etiam, ut fere in omnibus ut vocant Legendis et earum Scriptoribus, paucissimis exceptis, videre licet, Ex quo vel solo perspicuum est a talibus Scriptoribus hoc magis actum esse, ut populum in idolatria retinerent».

1545 Martín Lutero

Contra el papado de Roma, fundado por el diablo

Lutero alcanza su furor máximo en este texto y en *Imagen del papado*, un opúsculo satírico impreso el mismo año con versos suyos e ilustraciones de su amigo y colaborador el artista Lucas Cranach, el Viejo, a partir de bosquejos suyos.[47] Ambas obras se complementan como propaganda antipapal.[48] En *Contra el papado de Roma, fundado por el diablo* Lutero afirma que la Iglesia del papa (visto como asno) es una inspiración del diablo para sembrar «mentiras, blasfemias e idolatrías»:

> [Niega la autenticidad de las cabezas de Pedro y Pablo que se muestran en Roma, y de la «Verónica»] En eso consiste, en definitiva, el mostrar y el ver la «Verónica», y hay en ello gran fervor religioso y muchas indulgencias para tan burdas mentiras. Es tanto y tan grande el placer que el condenado papa-asno y su maldita escuela de bribones en Roma [sienten] al mofarse, burlarse y reírse de los pobres cristianos (en efecto, al blasfemar contra Dios en el cielo e introducir estas idolatrías en su santa Iglesia, se ríe por lo bajines, ya que así puede ver esas blasfemas e idolátricas mentiras suyas veneradas, y gracias a ello roba y hurta los bienes y la obediencia de todo el mundo), que uno no puede evitar caer en la cuenta de que el papado, tal como se dijo más arriba, es una fantasmagoría mendaz, introducida en la Iglesia por el diablo al objeto de no hacer otra cosa que instaurar mentiras, blasfemias e idolatrías con las que echar a perder la fe y la Palabra de Dios y, por ende, afanar todo lo que tiene y posee el mundo que está bajo su poder y llevar todas las almas al diablo.[49]
>
> «El que no ayune y santifique a los santos, que yo he establecido, comete pecado mortal y una desobediencia condenable. La razón: tengo el poder para atar y desatar. Es más, tal vez incluso: el que no adore mi pedo, está en pecado mortal y es merecedor del infierno, puesto que no reconoce que yo tenga el poder para atar y mandar cualquier cosa. El que no me bese los pies y, si así yo lo atare, no quiera besarme el culo, está en pecado mortal e irá al infierno profundo, ya que Cristo me dio las llaves y el poder para atar absolutamente todo».[50]

Por su parte Cranach reutiliza un grabado de 1523 para representar al papa-asno (Papstesel), pero ahora acentúa sus rasgos femeninos para reflejar mejor los insultos que Lutero lanza al papa Pablo III en su obra («papisa Paula», «santa Paula», etc.):[51]

47. Tomás (2014: posición en Kindle 427-525).
48. El ámbito de Lutero (la idea probablemente suya, los textos de Melanchthon y Schwertfeger) y Cranach ya habían colaborado contra el papado en el temprano *Passional Christi und Antichristi* (1521), que contrasta la humildad de Jesús con la soberbia y boato del pontífice (Tomás 2014: posición en Kindle 432). Sobre este opúsculo hay un libro reciente de Dykema (2017), que estudia sus singularidades y analiza el uso propagandístico de las imágenes de Cristo tomadas de la tradición de los impresos devocionales alemanes.
49. Lutero (2014 [1545]: posición en Kindle 1793-1804).
50. Lutero (2014 [1545]: posición en Kindle 2070-2074).
51. Tomás (2014: posición en Kindle 468).

Figura 2
Lutero y Cranach, el Viejo, *Imagen del papado*, 1545
«Monstruo de Roma hallado muerto en el Tíber. Año 1496
Todo lo que Dios mismo piensa del papado
lo muestra este horrible retrato aquí presentado.
Por eso, terror sentiría cualquiera,
si es que seriamente tomárselo quisiera. Martín Lutero Dr.».[52]

Lutero, en *Contra el papado de Roma, fundado por el diablo*, vira hacia el exceso escatológico, pues hace decir al papa: «El que no adore mi pedo, está en pecado mortal y es merecedor del infierno», lo mismo que quien «no quiera besarme el culo». En correspondencia con ese tono, el grabado de Cranach muestra al papa Pablo III en su cátedra, entre dos cardenales (Otto Truchsess von Waldburg —barbado—, y Alberto de Brandeburgo), que sostiene una

52. «Monstrum Romæ inventum mortuum in Tiberi. Anno 1496. Was Gott selbs von dem Bapstum hellt / Zeigt dis schrecklich bild hie gestellt: / Dafuer jederman grawen sollt: / Wenn ers zu hertzen nemen wollt. Martin Luther D». Las traducciones de los textos que acompañan las imágenes y la identificación de los personajes están tomadas de Gabriel Tomás (2014: posición en Kindle 427-525).

Figura 3
Lutero y Cranach, el Viejo, *Imagen del papado*, 1545
«Dice el papa:
Nuestras sentencias, además de injustas, hay que temerlas.
Respuesta:
¡Mirad, malditos locos, mis posaderas desnudas!
Papa, he aquí mi Belvedere».

bula de la que salen llamaradas.[53] Dos hombres le dan la espalda, le muestran sus traseros y ventosean, al tiempo que uno de ellos se burla sancándole la lengua.

Contra el papado de Roma, fundado por el diablo llega a la violencia cuando Lutero escribe: «y a continuación deberían prenderlos al papa, a los cárdenales […] y (por blasfemos) extraerles las lenguas por detrás del pescuezo y clavarlos en fila en el patíbulo». Es justo lo que dibuja Cranach:

53. Esa bula recuerda las del papa León X: la de 1520 (*Exsurge Domine*) en que se exigía a Lutero la retractación de sus errores, o ya la de excomunión de Lutero de 1521. Otro verso que acompaña a la ilustración, pero que no se muestra aquí, dice «No papa, que tu anatema no nos impresiona» (Tomás 2014: posición en Kindle 2843).

Figura 4
Lutero y Cranach, el Viejo, *Imagen del papado*, 1545
«La digna recompensa del satanísimo papa y de sus cardenales.
Si en la tierra, papa y cardenales,
sufrir debierais castigos temporales,
merecería la viperina lengua vuestra
acabar como esta pintura os muestra. Martín Lutero Dr.».[54]

1551: Luis Lippomano

Sanctorum priscorum patrum vitae, numero centum sexagintatres, per gravissimos et probatissimos auctores conscriptae

Lippomano, obispo de Verona, participó en el Concilio de Trento. Así que no es casulidad que sea autor de esta primera gran entrega de la hagiografía contrarreformista (que luego sigue Lorenzo Surio), ni que comience con una diatriba contra los luteranos. Tampoco es casualidad que comente que si hubiese incluido las vidas de santos apócrifas, anónimas o de autores de poco crédito, los

54. «Wenn zeitlich gestrafft solt werden: / Bapst und Cardinel auff Erden. / Jr lesterzung verdienet hett / Wie jr recht hie gemalet steht. Martin Luther D».

«herejes» se habrían reído mucho. Es en este aspecto en el que más nítidamente se percibe el impacto de la Reforma sobre las vidas de santos, en el hecho de que los hagiógrafos asuman la necesidad de depurar lo apócrifo y atenerse únicamente a los autores de crédito. He tenido ocasión de comparar los prólogos de los *flores sanctorum* castellanos anteriores y posteriores a Trento, y el cambio tras la ruptura protestante es que si el anónimo fraile jerónimo autor del *flos sanctorum* de 1516 se conforma con avisar de lo dudoso de los pasajes apócrifos, que sin embargo incluye (como ya hacía el propio Vorágine en el siglo XIII), por el contrario Villegas y Ribadeneira declaran en sus prefacios su propósito de eliminar lo apócrifo y de valerse únicamente de fuentes autorizadas (Baños 2018: 35-40). No obstante, debe entenderse, a este respecto, que la crítica a la hagiografía más milagrera, fabulosa y supersticiosa no es un planteamiento exclusivo de los protestantes, ni siquiera de reformadores católicos, como Erasmo, sino que la comparten teólogos tan ortodoxos como Melchor Cano.[55]

Dedicatoria de Lippomano al obispo de Calahorra, Juan Bernardo Díaz de Lugo:

> Hace más de treinta años, reverendísimo prelado, que la herejía luterana, acaso la más cruel de todas las que hasta ahora brotaron, devasta allí la Iglesia Católica.[56]
> […]
> Por tanto, aunque la pestilentísima herejía se halle ya bastante abatida y hollada por los testimonios de las Escrituras y de los santos padres, pensé que haría algo que vale la pena si, por medio de los egregios hechos y ejemplos de los santos varones (lo que ellos acaso hicieron más sobriamente), extinguiera completamente y ahogara el resto del infaustísimo hálito que parece que todavía subsiste y palpita en ella, y, como mortífero vivero, lo extirpara tan radicalmente del campo de la Iglesia que de ninguna manera pudieran rebrotar. Así pues, decidí reunir en un volumen las vidas de los santos padres antiguos que florecieron desde los orígenes de la Iglesia naciente hasta el tiempo de D. Bernardo Abad, al cual en la actualidad situamos en medio entre los antiguos y más recientes padres, escritas por varones sin duda eruditos y aprobados, en las cuales se encuentran hasta tal punto degolladas y apuñaladas todas las blasfemias y desatinos de estos malvados, que, a no ser que alguno quisiera por su propia iniciativa ser desvergonzado, y palpar las tinieblas al mediodía, y consciente (como dicen) y sabedor precipitarse en el profundo infierno, no puede ya más engañarse ni enredarse con ellos.[57]

55. Arronis (2017: 283-285).

56. «Triginta et eo amplius anni sunt Reverendissime Praesul, quod Lutherana haeresis omnium forte quae hucusque viguerunt saevissima, catholicam devastat Ecclesiam».

57. «Cum ergo pestilentissima haeresis satis scripturarum et sanctorum patrum testimoniis iam prostrata et conculcata reperiatur. Opereprecium me facturum sum arbitratus, si sanctorum virorum egregie factis et exemplis quod illi forsan parcius fecerunt quod reliquum in ea miserrimi adhuc spiritus superesse et palpitare videtur, nunc penitus extinguerem et suffocarem, ac veluti laetifera plantaria, ita radicitus de agro Ecclesiae extirparem, ut nullatenus repullulare valerent. Decrevi itaque, sanctorum patrum antiquorum vitas, qui a primordiis nascentis Ecclesiae usque ad D. Bernardi Abbatis tempora, quem inter antiquos et recentiores patres, medium ad praesens ponimus floruerunt, ab eruditis quidem et approbatis viris conscriptas, in unum volumen redi-

> […]
> Pero una cosa es hablar en las reuniones de la iglesia a los fieles, o dirigir escritos a los varones católicos, lo cual hicieron ellos, otra luchar con los herejes mano a mano, y refutarlos en este género de escritos, lo cual ahora intentamos hacer. […]. En efecto, quienes escribieron estas vidas que ahora divulgamos son escritores ilustres aprobados por todos, y bien dignísimos de fe (incluso para los mismos herejes, testigos a su pesar, contra los cuales principalmente se editan). Por lo demás, todo lo apócrifo (como dijimos), es decir, las vidas de estos cuyos redactores se ignoran totalmente o, si se conocen, son de pobre estimación y autoridad en la Iglesia, con escrúpulo conmemoramos,[58] porque no contribuyen a probar la verdad de los dogmas, como la que nos esforzamos ahora en probar frente a los nuevos herejes, los cuales, si las hubiésemos introducido, al instante sacudirían la cabeza, arrugarían la nariz, lanzarían grandes carcajadas y dirían: «Que la fe de estos vaya sobre el crédito de esos mismos autores».[59]

1563 Concilio de Trento (1545-1563)

Sesión XXV, de 3 y 4 de diciembre de 1563: «De la invocación, veneración y reliquias de los santos y de las sagradas imágenes»

Como era de esperar, el Concilio de Trento reafirma el culto a los santos, la veneración de las reliquias y la ejemplaridad de los relatos hagiográficos:

> Manda el santo Concilio 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, según la costumbre de la Iglesia Católica y Apostólica, recibida desde los tiempos primitivos de la religión cristiana, y según el consentimiento de los santos padres y los decretos de los sagrados concilios, 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; y que piensan impíamente los que niegan que se deben invocar los santos que gozan en el Cielo de eterna felicidad; o los que afirman que los san-

---

gere, in quibus improborum istorum blasphemiae omnes et delyramenta ita jugulata et confossa reperiuntur, ut nisi quis ultro protervire, et tenebras in meridie palpare, ac prudens (ut dicunt) et sciens in inferni profundum praecipitari voluerit, his ulterius decipi et implicari nequeat».

58. Es esta una frase singularmente oscura, pues el verbo afirmativo *canimus* parece contradecir la exclusión, por otro lado clara, de lo apócrifo.

59. «Sed aliud est concionibus in Ecclesia ad populum fidelem loqui, vel ad catholicos viros scripta dirigere, quod fecerunt illi, aliud cum haereticis pugnare cominus, eosque hoc scriptorum genere convincere, quod nos modo facere intendimus. […]. Nam qui has quas nunc evulgamus vitas conscripserunt (vel ipsis haereticis invitis contra quos praecipue eduntur testibus) scriptores sunt illustres omnibus probati, et fide longe dignissimi. Caeterum apocrypha omnia (ut diximus) hoc est eorum vitas quarum scriptores penitus ignorantur, aut si sciuntur, pertenuis in ecclesia aestimationis et auctori[ta]tis sunt, diligenter canimus, neque enim ad dogmatum veritatem astruendam, qualem nunc contra neotericos haereticos astruere satagimus faciunt, qui statim si ista ingessissemus, caput contorquerent, nares contraherent, cachinnos ore profunderent, et dicerent, fides horum sit penes au[c]tores ipsos».

> tos no ruegan por los hombres; o que es idolatría invocarles para que rueguen por nosotros […] o que repugna a la palabra de Dios y se opone al honor de Jesucristo (Tim.1,1), único mediador entre Dios y los hombres; o que es necedad suplicar verbal o mentalmente a los que reynan en el Cielo.
> […] de suerte que deben ser absolutamente condenados […] los que afirman que no se deben honrar ni venerar las reliquias de los santos; o que es en vano la adoración que estas y otros monumentos sagrados reciben de los fieles; y que son inútiles las frecuentes visitas a las capillas dedicadas a los santos con el fin de alcanzar su socorro. […].
> 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, ahuyéntese toda ganancia sórdida; evítese en fin toda torpeza; […]. Tampoco se han de admitir nuevos milagros, ni adoptar nuevas reliquias, a no reconocer y aprobarlas el mismo Obispo.[60]

1570 Lorenzo Surio

De probatis sanctorum historiis

Surio es para Collins exponente de la «hagiografía crítica»,[61] la que trata de editar los textos más autorizados y mejor documentados, como harán después los bolandistas. No obstante, al decir de Collins, Surio no siempre es coherente con ese planteamiento. Cabe destacar que se convirtió del protestantismo al catolicismo en Colonia, en lo que intervino Pedro Canisio, según relata este, y profesó como cartujo en la misma ciudad. Jonathan E. Greenwood muestra que Surio se considera un continuador de Lippomano, pero pretende mejorar la organización del santoral, entre otras cosas tomando como referencia el *Breviario Romano* promulgado por Pío V. También en esta fijación del *Breviario Romano* como referente canónico del elenco de santos, Surio marca la pauta a Villegas, al que luego seguirá Ribadeneira.[62] Como dice Collins, la actitud de Surio no es tan irenista como la de Witzel, sino que reafirma la posición católica, en abierta confrontación con los protestantes, por ejemplo en recuperar la narración de milagros. Surio declara un criterio restrictivo en la compilación, que se atiene a fuentes fidedignas, aunque con cierta flexibilidad, mayor que la de Lippomano, y la presenta como una defensa contra la herejía protestante, lo cual confirma y autoriza nada menos que el papa Pío V. Así que podría afirmarse que Surio

60. *Concilio de Trento* (1847 [1563]: 328-333). Ditchfield (2007) ofrece una síntesis de las características del culto a los santos después de Trento.
61. Collins (2008: 133-134).
62. Greenwood (2018: 191-192 y 194). De este modo tanto Villegas como Ribadeneira se alinean con el planteamiento universal tridentino que parte de Lippomano y Surio (véase Guillauseau 2014).

escribió el santoral más canónico de la Contrarreforma, que se convirtió en la compilación de referencia, por ejemplo para Villegas y Ribadeneira.

> [Dedicatoria de Surio al papa Pío V]:
> Aunque no obstante casi desde el principio había decidido, a ejemplo de Luis [Lippomano] en relación a todos los volúmenes sobre los santos que, Dios mediante, editaremos, reunir solamente las historias que tuvieran autores ciertos y probados, sin embargo cuando llegó el momento cambié el criterio, y admití algunas cuyos autores no pude encontrar; pero no cualesquiera, sino por una parte las que tengan testimonio grave en los vetustísimos martirologios, y por otra parte escritas de tal manera que por sí mismas inspiren confianza al lector prudente, y muestren suficientemente estar escritas de buena fe; aunque puede que o por incuria de los copistas, o por voluntad de quienes las escribieron, o por algún otro caso los nombres de los autores fueron omitidos. Entretanto, sin embargo, fui más restrictivo en incluir este tipo de historias; de hecho verdaderamente omití muchas que pareciesen compuestas poco gravemente y no suficientemente para la fe. En efecto, no quise proporcionar a los impíos herejes ocasión para la calumnia, pero no dudo, dada su desvergüenza, que fácilmente encontrarán qué denigrar también en estas historias que tienen autores ciertos y graves. Estas ciertamente constituyen la mayor parte de esta obra. Así en efecto aquellos incluso a Pablo y a Hilarión, cuyas vidas escribió el beatísimo Jerónimo, por una parte quitan credibilidad, por otra acusan de crimen de homicidio; a su vez a san Martín, pontífice de la gracia apostólica, insolentemente apelan nigromante; a Brígida de Escocia, santísima virgen, la llaman maga; en fin, a los venerables padres Antonio, Hilarión, Macario etcétera, aquellos los calumnian con episodios no solo increíbles, sino ridículos. Pero esto a nosotros nada debe empecer.[63]
> […]
> Hicieron esto todos los santos, cuyas vidas aquí ofrecemos, con ardentísimo amor, y nos proclaman con ejemplos vivos y al tiempo eficacísimos: «Si queréis contaros entre nosotros, vivid así, como veis que hemos vivido. Sed imitadores nuestros, como nosotros de Cristo». Y aquí realmente nos fortalecemos de manera sólida contra los mortíferos cantos de sirenas, contra las perniciosas voces heréticas, con las que

63. «Etsi autem ab initio fere constitueram instar Aloysii eas duntaxat in Tomos omnes, quos de Sanctis Deo propitio edituri sumus, historias conferre, quae certos probatosque authores haberent: attamen ubi ad rem ipsam perventum est, mutavi sententiam, et quasdam etiam admisi, quorum authores invenire non potui: nec quaslibet tamen, sed quae partim ex vetustissimis Martyrologiis grave habeant testimonium: partim ita scriptae sint, ut cordato lectori per se fidem faciant, satisque ostendant bona fide esse conscriptas, licet vel librariorum incuria, aut illorum, qui eas scripsere, voluntate, aut aliquo alio casu authorum nomina omissa sint. Interim tamen in id genus recipiendis hiftoriis parcior fui: inmo vero per multas omisi, quod parum graviter nec satis ad fidem historiae compositae esse viderentur. Nolui enim impiis haereticis calumniandi occasionem praebere: quanquam non dubito, quae illorum impudentia est, facile inventuros illos, quod in iis quoque historiis lacerent, quae certos, eosque graves habent authores: quarum certe in hoc opere multo maxima pars est. Ita enim illi etiam Paulo et Hilarioni, quorum vitas scripsit beatissimus Hieronymus, partim fidem detrahunt, partim homicidii crimen affingunt: Porro S. Martinum, Apostolicae gratiae pontificem, necromanticum confidenter appellant, Brigidam Scotiae sanctissimam virginem magam vocant: denique illorum priscorum patrum Antonii, Hilarionis, Macarii et c. res gestas non solum incredibiles, sed ridiculas etiam calumniantur. Sed hoc nos remorari nihil debet».

afirman: «Si puedes creer firmemente que por Cristo todos los pecados te son perdonados, serás salvo; aunque estés envuelto con todos los crímenes, de inmediato volarás directamente al cielo, sin penitencia papística, sin confesión».[64]

[Carta del papa Pío V a Surio, del mismo año 1570, pero incluida en el tomo II, impreso en 1571]:
Recibimos con gran satisfacción el libro que contiene las vidas de los santos padres, recientemente editado por ti, y enviado a nos, el cual sin duda fue incluso más grato a nos por esto, porque contiene en sí una obra siempre deseada por nos, y aptísima para refutar los ultrajes de los herejes contra esas mismas historias de los santos padres.[65]

Y llegamos finalmente a los hagiógrafos postridentinos españoles, cuyos planteamientos se entenderán mucho mejor en relación con todos los textos anteriores. Es lógico que nos preguntemos si los habrían leído Ribadeneira o Villegas, o si en España serían conocidos por los escritores religiosos, o en general por las personas devotas y curiosas. Más allá de la mención expresa que Villegas y Ribadeneira otorgan a Lippomano y Surio como modelos, no será fácil identificar deudas con los participantes en esta controversia, porque muchas son ideas compartidas en cada uno de los bandos, o incluso en ambos bandos. La influencia de los autores protestantes es aún más difícil de detectar, porque cuando los autores españoles recogen contenidos protestantes, no identifican su procedencia; si son ortodoxos, porque no quieren difundir los títulos «herejes», y de ello hemos visto muestras aquí, como cuando Clichtove o Surio no precisan a qué textos en concreto se oponen; y si son heterodoxos, porque enmascaran los pasajes protestantes para no ponérselo fácil a la Inquisición, como sería el caso de Juan de Valdés en el *Diálogo de doctrina cristiana*, o los menos conocidos de Francisco de Enzinas o Alonso de Zorrilla.[66] Más allá de lo que se conoce hasta ahora sobre la indudable presencia y persecución del protestantismo en Castilla, queda pendiente la tarea de rastrear los ecos de estos controversialistas en la España de la Edad Moderna entre los escritores religiosos en general y, con más probabilidad de éxito, entre los teólogos académicos.

64. «Fecerunt hoc sancti omnes, quorum Vitas hic proponimus, ardentissimo amore: simulque vivis et efficacissimis exemplis clamant nobis: Si vultis numerari inter nos; sic vivite, ut nos vixisse videtis. Imitatores nostri estote, sicut et nos Chrifti. Atque hic sane validissime communimur adversus mortiferos Sirenarum cantus, adversus exitiosas haereticorum voces, quibus aiunt: Si potes firmiter statuere, per Christum tibi omnia remissa esse peccata, salvus eris: etiamsi omnibus flagitiis coopertus sis, mox recta evolabis in caelum, sine Papistica poenitentia, sine confessione».
65. «Librum sanctorum Patrum vitas continentem, a te nuper editum, atque ad nos missum, libentissime accepimus: qui quidem eo etiam gratior nobis fuit, quod opus in se continet a nobis semper desideratum, et ad refellenda haereticorum in easdem sanctorum Patrum historias maledicta aptissimum».
66. Me refiero a la *Breve y compendiosa institución de la religión cristiana* de Francisco de Enzinas, y al *De sacris concionibus recte formandis formula*, de fray Alonso Zorrilla (véanse García Pinilla 2017 y Baños en prensa).

1572 Pedro de Ribadeneira

Vida del P. Ignacio de Loyola, fundador de la religión de la Compañía de Jesús, y de los padres maestros Diego Laínez y Francisco de Borja…

Contiene un extenso ataque a los herejes, el de mayor alcance de todos los pasajes hagiográficos, y presenta a san Ignacio de Loyola y su fundación como instrumento de defensa de la fe católica frente a ellos, y en concreto frente a Lutero, de manera que convierte a san Ignacio en antagonista de Lutero, aunque realmente no lo fuera, si bien posteriormente la Compañía acabó siendo una importante fuerza contra el protestantismo.[67] El extracto de lo más sustancioso de esa diatriba de diez páginas podría ser el siguiente, y basta para percibir la caracterización de los protestantes como monstruos y secuaces del demonio; claro que es lo que cabe esperar cuando Lutero había tachado de Anticristo al papa y había dicho que el papado había sido fundado por el diablo, y cuando su ruptura con Roma había dado paso a las mayores persecuciones religiosas y enfrentamientos armados entre cristianos:

> Porque aviendo el miserable y desventurado Martín Lutero (siendo fraile) dexado los ábitos de su religión, y con ellos la vergüença y temor de Dios, y casádose incestuosa y sacrílegamente con una monja, y hecho dello pública fiesta y regozijo, començó a alçar vandera, tocar caxas y hazer gente contra la Iglesia Católica.[68]
>
> Lo primero, han resucitado de allá del infierno donde estavan sepultadas casi todas las heregías y errores que desde el principio del santo Evangelio hasta aora ha avido en la Iglesia de Dios. Apenas en todos los siglos passados ha avido desatino tan loco, ni blasfemia tan horrible, ni dotrina tan impía y diabólica que no aya rebivido en nuestros días por medio de Lutero y sus sequaces: contra la Santíssima Trinidad, contra la divinidad de Jesu Christo, contra la persona del Espíritu Santo, contra la gloriosíssima y sereníssima Reina del cielo nuestra Señora, contra los ángeles y santos, y ánimas del purgatorio; hasta en el mismo infierno han hallado que mentir, y que blasfemar.
>
> […]
>
> No se han contentado con enseñar sus diabólicos errores y desvaríos, y con la ponçoña de su dotrina inficionar y matar las ánimas, sino que también con su crueldad y violencia han quitado la vida corporal a muchos, a quien no podían quitar la eterna: a perlados santos, a frailes perfectíssimos, a sacerdotes sagrados, a monjas religiosíssimas, a donzellas honestas y delicadas, a niños innocentes; a viejos por su edad y canas venerables han perseguido, despedaçado, y muerto con estraña crueza, y con tan espantosos y nuevos géneros de tormentos, que los que usaron Diocleciano y Maximiano y otros sangrientos y fieros tiranos para coronar nuestros santíssimos y constantíssimos mártires, apenas llega a ellos. Lea quien quisiere las

67. Goñi (1983: 488-490). Conrod (2013) apunta que en esta vida de san Ignacio el hagiógrafo atiende más lo cotidiano que lo sobrenatural, y relaciona esta característica con el contexto de la Reforma.

68. Ribadeneira (1594 [1572]: 96).

historias de nuestros tiempos, y hallaralas en lo que toca a lo que vamos tratando llenas de lastimeros sucessos y de crueldades increíbles. A muchas donzellas castíssimas, después de averlas afrentado, por no querer dexar la fe católica, han apretado los pechos entre las arcas o tórculos para que con desapiadados dolores acabassen la vida. Gran número de sacerdotes y religiosos han sido muertos con violencia: unos enterrados bivos, otros despeñados, otros dessollados, otros cozidos o assados bivos, otros traspassados las cabeças con agudíssimos clavos, otros pegando fuego a la pólvora que les avían echado en la boca, abrasados y desmenuzados. ¿Quién creerá que a algunos católicos bivos les sacaron las entrañas y los hizieron pesebres de sus cavallos bravos, llenando el vientre de cevada, para que los comiessen y despedaçassen? ¿Quién que ayan abierto a mugeres preñadas, y sacádoles las criaturas bivas, y dado con ellas en las duras piedras, o en el fuego, o espetádolas y assádolas con fuego manso poco a poco? ¿Quién, que ayan cortado las narizes y orejas de los clérigos y ministros de Dios, y enclavádolas en las cabeçadas de sus cavallos, y traídolas por burla y oprobrio de la orden sacerdotal, con grande braveza y denuesto? ¿Quién que ayan cortado sus miembros, y cozídolos, y héchoselos comer por fuerça a los religiosos viejos y venerables a quien los avían cortado? Pues estas y otras cosas como estas han hecho los calvinistas en Francia en nuestros días.

Si parara en sola la afrenta e injuria de los hombres, esta furia infernal destos diabólicos predicadores no fuera tan horrible y espantosa como es, pero han puesto sus manos sacrílegas en los templos de Dios, en los cálizes, en las vestiduras y vasos sagrados, en la pila del baptismo, en el olio de la unción, en las reliquias de los santos, en el mismo Dios, con increíble desacato, escarnio y vilipendio. No se puede fácilmente creer las iglesias que han derribado y quemado, los monesterios que han assolado y saqueado, el vituperio y oprobrio con que han ultrajado y hollado todos los ornametos e instrumentos sagrados de la Iglesia, ni la impiedad y ravia con que han quemado y hecho polvos los cuerpos de los gloriosos S. Hyreneo, S. Hilario, S. Martín Obispo, santo Tomás Cantuariense, S. Buenaventura, S. Aniano Obispo de Orliens, y derramado y dissipado sus santas reliquias. Han despedaçado las imágenes y cruzes y crucifixos, y hecho fuego dellos, y lo que excede infinitamente todo encarecimiento, y el mismo Satanás temblara en imaginarlo, y solo oírlo haze estremecer las carnes, y es que han tomado muchas vezes la hostia consagrada, en la qual estava verdadera y realmente el cuerpo de nuestro Salvador Jesu Christo (¡o[h] bondad immensa, o[h] clemencia y paciencia de Dios infinita!) y la han tratado con tan grande desacato que no se puede escrivir.

Aquí se agota el entendimiento, y enmudece la lengua, y desfallece y se acaba el sentido de qualquiera persona que tiene una pequeña centella de fe.[69]

Estos pues son algunos de los innumerables frutos deste nuevo Evangelio, y no es maravilla que sean tales qual es el árbol donde ellos nacen, y que el agua tenga el sabor de la fuente de donde ella mana. El espíritu de todos los hereges es espíritu de libertad, de blasfemia, de maledicencia, de tiranía, de crueldad y de sobervia, porque es espíritu de Satanás que en ellos se reviste; y el de Lutero y sus dicípulos es más abominable y más perverso que ninguno de todos los hereges passados. Y para que sepamos claramente sin que se pueda poner duda quién era el que le movía y guiava en lo que pensava, dezía y hazía contra la Iglesia Católica, él mismo confiessa y escrive

69. Ribadeneira (1594 [1572]: 97-100).

> que conocía al demonio, y que avía comido algunos celemines de sal con él, y que muchas vezes le aparecía, y argüía y disputava con él, y le proponía razones sofísticas y argumentos falsos y aparentes contra las verdades maziças y antiguas de nuestra santa religión, y especialmente contra el sacrosanto sacrificio de la missa, y contra la reverencia y acatamiento que se deve a tan soberano y divino misterio. Desta dotrina y maestro han brotado como de su raíz y fuente los desacatos tan diabólicos que contra él han usado sus dicípulos. Aunque para dezir la verdad, ellos han sido tales, que con ser su maestro Lutero tan horrible monstruo como parece por sus obras, no tiene que ver con los calvinistas y ugonotes sus dicípulos en la impiedad, violencia, crueldad y tiranía, los quales no se han contentado de perseguir la religión católica y a los que la professan, sino que alborotan y destruyen y assuelan todas las provincias y reinos donde entran, como enemigos capitales que son del género humano, y con verdad se puede llamar incendio y pestilencia universal del mundo.
> […]
> Bolviendo pues a nuestro propósito, y declarando el intento que Dios nuestro Señor tuvo en fundar la Compañía, y la necessidad que avía de quien resistiesse a los hereges (que para que esto se entendiesse mejor, se ha hecho este, si se mira a lo que es, largo, y si a lo que se puede dezir breve y compendioso discurso), quando salió del abismo Martín Lutero, como monstruo infernal, acompañado de un esquadrón de abominables y diabólicos ministros para hazer los efectos que avemos visto y otros semejantes, que por ser innumerables se dexan de contar, y para llevar tras sí, a guisa de otro dragón que cae del cielo, la tercera parte de las estrellas, al mismo tiempo embió Dios nuestro Señor de socorro otro varón, y capitán a su Iglesia en todo, y por todo contrario a Lutero, para que con su espíritu invencible y armas poderosas y divinas valerosamente le resistiesse y peleasse las batallas del Señor.[70]

1578 Alonso de Villegas

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 Iglesia Católica, conforme al Breviario Romano, reformado por decreto del Santo Concilio Tridentino

Villegas aspira a que su obra sea reconocida como el *Flos sanctorum* reformado en español, y por ello declara ajustarse al *Breviario Romano* reformado tridentino, siguiendo la pauta de Surio, como hemos visto. También el contenido bebe de Lippomano y Surio.[71] Cuando se refiere a la «irrisión» que provocan los pasajes apócrifos, Villegas parece evocar la dedicatoria de Lippomano (1551), si no también directamente (aunque eso no parece probable) a Lutero y Major (1544):

> [Dedicatoria a Felipe II]:
> Quédale ahora a vuestra M. otra cosa que mandar, no menos importante y necessaria en su razón: y es se reforme el *Flos sanctorum*, libro donde están las historias y vidas de los santos, de que en el oficio divino se haze mención. Porque dexando aparte que

70. Ribadeneira (1594 [1572]: 103-105).

71. Greenwood (2018: 184 y 191-192) advierte que no debe pasarse por alto la influencia de Simeón Metafrastes, una de las fuentes de Lippomano, y que por tanto había pasado en cadena, con los cambios de cada caso, a Surio, Villegas y Ribadeneira.

> en los libros deste nombre que ahora andan, se leen muchas cosas apócrifas, y agenas de toda verdad, léense también otras muchas tan faltas de la autoridad y gravedad que pide semejante letura, que antes provocan a irrisión que a devoción, las cuales dan bastante causa a gentes de otras naciones para que burlen de los españoles, porque en su lengua no tienen cosa grave y de autoridad, en materia de tanta importancia.

1594 Alonso de Villegas

Fructus sanctorum, y quinta parte de flos sanctorum, que es libro de exemplos

Ataque a los herejes protestantes, del tenor del de Ribadeneira de 1572, pero mucho más breve, aunque suficiente para caracterizar a los protestantes como monstruos:

> [Ejemplo 37] Justo juizio de Dios es que todos los hereges paren en mal, y que aun en esta vida aya muestras evidentes de que van a la otra a fuegos eternos. Y desto ay exemplos modernos como fue uno el infernal mostruo y heresiarca perniciosíssimo Martín Luthero. […] Después, el año de mil y quinientos y veinte y tres, dexó el hábito y se casó, y hablando propriamente se amancebó con Catharina Bore, que avía sido monja professa en el monasterio de Torgobia, a la cual Leonardo Coppen sacó con otras ocho monjas un Viernes de la Cruz del monasterio y las truxo dos años por burdeles, y no por esso le puso asco al apóstata luxurioso y sucio ver que huviesse tenido tienda pública de su persona, para dexar de casar, esto es, amancebarse con ella. Levantó este endiablado hombre perversas y sacrílegas heregías. […] el sacrílego y endiablado Luthero, acostándose una noche bueno, a la mañana fue hallado muerto, con un rostro espantable, que no avía quien sin temor osasse mirarle. Calvino, otro heresiarca, cuando moço fue castigado por el pecado nefando, con ponerle un hierro ardiendo en el hombro. Y después de aver hecho en Francia el daño que Lutero en Alemaña, vino a morir en Géneva, comido de gusanos, despedaçándose a bocados sus carnes, diziendo terribles blasfemias. ¡Santo Dios, y que aya gente tan ciega que dé crédito a tales mostruos infernales![72]

1599 Pedro de Ribadeneira

Flos sanctorum, o libro de las vidas de los santos

Es el santoral castellano que compite con el de Villegas, aunque con menos ambición en lo tocante a la cantidad de vidas y quizá también a la popularidad.[73] Sigue asimismo a Lippomano y Surio. Aquí Ribadeneira presenta el *Flos sanctorum* como arma contra los herejes:

72. Villegas (1594: 168r).

73. Greenwood (2018: 196-197) compara los *flores sanctorum* de Villegas y Ribadeneira; da cuenta de la diferencia en cantidad de vidas (640 Villegas y 405 Ribadeneira) y observa asimismo que Villegas utiliza ilustraciones, mientras que Ribadeneira apenas, lo que podría ser un indicio de que Villegas pretende un público más amplio.

> [Prólogo al lector]:
> Es assí mismo de grandíssima gloria para toda la Iglesia Católica, saberse los innumerables y esclarecidos hijos que ha tenido. […] Demás desto, es un fuerte escudo y defensa contra los infieles que la contrastan, y un martillo y cuchillo contra los hereges, cuyos errores y desatinos con ninguna cosa se convencen mejor que con los exemplos de los santos. Porque es más excelente modo de enseñar con obras que con palabras, y las obras de los santos son santas, y contrarias en todo y por todo a los disparates y desvaríos de los hereges. Y assí para convencerlos e interpretar las cosas dudosas y lugares difíciles de las divinas letras es gran luz la vida y exemplos de los santos, que por esto dixo san Gerónimo: «Vita sanctorum, interpretatio est Scripturarum».[74]

Conclusiones

Al poner en relación los textos que aquí se extractan, se comprende la conveniencia de distinguir tres planos en este asunto del culto a los santos y la ruptura de la Iglesia, una distinción que muestra matices de coincidencia entre ambos bandos, en principio radicalmente enfrentados:

1. En el plano personal y político existe una virulencia extrema, que empieza con la rebeldía de los protestantes e intentos de sometimiento por parte de la jerarquía católica, prosigue con la quema de escritos, evoluciona hacia las invectivas descarnadas y terminará con la guerra. En lo tocante a los autores aquí tratados, Lutero ataca al papa y al papado, y en respuesta los hagiógrafos católicos contraatacan y retratan a los protestantes como herejes monstruosos.
2. En el plano teológico, la polarización también es clara, pues Lutero se opone al culto a los santos, y la Iglesia Católica, como era de esperar, lo reafirma. No obstante, en este plano caben los matices que hemos visto, como que los luteranos niegan a los santos la condición de intercesores, pero acaban recurriendo a ellos como fuente de dichos y hechos edificantes para los fieles; reconocen pues a los santos como modelo de sabiduría y virtud, centradas ambas en la fe y en la confianza en la gracia de Dios. Por su parte en el Concilio de Trento se defiende la intercesión de los santos, la veneración de las reliquias, la utilidad de las imágenes, la ejemplaridad de sus vidas y milagros, pero también se advierte de la necesidad de evitar toda superstición, todo negocio sórdido y toda torpeza.
3. En el plano hagiográfico, podemos diferenciar dos periodos en los que ambos bandos pasan de estar radicalmente enfrentados a coincidir en algunos aspectos. El primer periodo es el del Lutero hagioclasta que persigue las vidas de santos, tanto en escritos propios como en otros de teólogos afines. El segundo el del Lutero hagiógrafo por vía vicaria. En esta segunda fase el bando protestante y el católico confluyen en que las vidas de santos son lec-

74. Ribadeneira (1616 [1599]: 2-3).

tura edificante, si se purgan de falsedades y supersticiones. Podríamos haber dicho que coinciden, si no fuera porque los protestantes solo recogen de la tradición hagiográfica lo que sirve a su doctrina, y los católicos consideran esta manipulación de la tradición hagiográfica una nueva blasfemia. Además, como hemos visto a propósito de Surio y podría extenderse también a Villegas y a Ribadeneira, forma parte de la reafirmación católica que los hagiógrafos incluyan los milagros y otros prodigios cuando provengan de una fuente autorizada, aunque ocasionalmente también admitan episodios procedentes de fuentes de menor credibilidad.

Si centramos la cuestión en el ámbito castellano, este estudio muestra que las declaraciones de intención de Villegas y de Ribadeneira solo se entienden plenamente al cotejarlas con las de Lippomano y Surio, un hagiógrafo italiano y otro alemán que trabajan espoleados por el deseo de oponerse a los protestantes y más en concreto a sus planteamientos sobre la hagiografía. El impacto de la Reforma en la hagiografía castellana es notorio.

Bibliografía

Aragüés Aldaz, José, «El santoral castellano en los siglos xvi y xvii. Un itinerario hagiográfico», *Analecta Bollandiana*, 118 (2000), 329-386.

—, «Para el estudio del *Flos Sanctorum Renacentista* (I). La conformación de un género», *Homenaje a Henri Guerreiro. La hagiografía entre historia y literatura en la España de la Edad Media y del Siglo de Oro*, ed. Marc Vitse, Madrid/Frankfurt, Universidad de Navarra / Iberoamericana-Vervuert, 2005, 97-147.

—, «La difusa autoría del *Flos sanctorum*: silencios, presencias, imposturas», *El autor oculto en la literatura española: siglos xiv a xviii*, ed. Maud Le Guellec, Madrid, Casa de Velázquez, 2014, 21-40.

Arronis Llopis, Carme, «La evolución del género de las vidas de María en el siglo xvi», *Studia Aurea*, 11 (2017), 273-296.

Backus, Irena, *Life Writing in Reformation Europe: Lives of Reformers by Friends, Disciples and Foes*, Cornualles (Reino Unido), Ashgate, 2008.

Baños Vallejo, Fernando, «Paratextos, ilustración y autoridad en los *flores sanctorum* castellanos del siglo xvi», *Versants. Revista suiza de literaturas románicas*, 65, 3, *fascículo español* (2018), 33-61.

—, «El *Diálogo de doctrina cristiana* como obra apócrifa y otras cautelas de Juan de Valdés», *Revista de Filología Española*, en prensa.

Bischof, Franz Xaver, y Harry Oelke, eds., *Luther und Eck: Opponenten der Reformationsgeschichte im Vergleich*, Munich, Allitera, 2017.

Brady, James F., y John C. Olin, eds., *Collected Works of Erasmus. Volume 61: Patristic Scholarship. The Edition of St. Jerome*, Toronto, University of Toronto Press, 1992.

Burkert, Martin, y Karl-Heinz Röhlin, *Georg Spalatin: Luthers Freund und Schutz*, Leipzig, Evangelische Verlagsanstalt, 2015.

Chomarat, Jacques, «La *Hieronymi Stridonensis Vita* d'Erasme», *Helmantica: Revista de filología clásica y hebrea*, 50 (151-153), 1999, 109-138.

Civil, Pierre, «Religiosité populaire et religiosité des élites à travers les *Flos sanctorum* de la fin du xvie siècle», *Relations entre identités culturelles dans l'espace ibérique et ibéro-américain*, dir. Augustin Redondo, vol. 2, París, Presses de la Sorbonne Nouvelle = *Cahiers de l'UFR d'Études Ibériques et Latino-Américaines*, 11 (1997), 77-94.

Clichtove, Josse van, *De veneratione sanctorum*, París, Simonis Colinaei, 1523.

Collins, David J., *Reforming Saints. Saints' Lives and Their Authors in Germany, 1470-1530*, Nueva York, Oxford University Press, 2008.

Concilio de Trento (1545-1563) = *El sacrosanto y ecuménico Concilio de Trento*, edición, traducción del latín y notas de I. López de Ayala, Barcelona, Ramón Martín Indar, 1847.

Conrod, Frédéric, «The Greatest Collector: Ribadeneira's Hagiography of Loyola as Struggle Against Dispersion», *Hispanic Review*, 81 (1), 2013, 1-16.

Dingel, Irene, y Günther Wartenberg, eds., *Georg Major (1502-1574). Ein Theologe der Wittenberger Reformation*, Leipzig, Evangelische Verlagsanstalt, 2005.

Ditchfield, Simon, «Tridentine Worship and the Cult of Saints», *The Cambridge History of Christianity. Volume 6: Reform and Expansion 1500-1660*, ed. R. Po-Chia Hsia, Cambridge University Press, 2007, 201-224.

Dykema, Bobbi, *Luther, Cranach, and the* Passional Christi und Antichristi, Saarbrücken, Lambert Academic Publishing, 2017.

Eck, Johann, *Enchiridion locorum communium adversus lutheranos*, [Colonia], [Peter Quentel], 1525. La edición moderna de Pierre Fraenkel abarca revisiones posteriores: *Enchiridion locorum communium adversus Lutherum et alios hostes ecclesiae: (1525-1543)*, Münster, Aschendorff, 1979.

Erasmo de Rotterdam, *Eximii Doctoris Hironymi Stridonensis vita, ex ipsius potissimum literis contexta*, Basilea, Johannes Frobenius, 1519.

García Pinilla, Ignacio Javier, «Los primeros testimonios de la influencia de Lutero en España», *Anales Valentinos*, 7 (2017), 85-105.

Goñi Gaztambide, José, «La imagen de Lutero en España: su evolución histórica», *Scripta Theologica*, 15 (2), 1983, 469-528.

Greenwood, Jonathan E., «Floral Arrangements: Compilations of Saints' Lives in Early Modern Europe», *Journal of Early Modern History*, 22 (3), 2018, 181-203.

Guillausseau, Axelle, «Des hagiographies collectives au service de l'universalisme tridentin? Réflexions sur les trajectoires editoriales des *Flos sanctorum* d'Alonso de Villegas et de Pedro de Ribadeneyra», *La Cour céleste. La commémoration collective des saints au Moyen Âge et à l'époque moderne*, ed. Olivier Marin y Cécile Vincent-Cassy, Turnhout, Brepols, 2014, 117-125.

Hoogstraten, Jacob van, *Dialogus de veneratione & invocatione sanctorum, contra perfidiam lutheranam*, Colonia, Peter Quentel, 1524.

Jardine, Lisa, *Erasmus, Man of Letters. The Construction of Charisma in Print*, Princeton University Press, 1993.

Kessler, Hans Joachim, *Georg Spalatin: Geheimdiplomat der Reformation*, Taucha, Tauchaer, 2017.

Kimmig-Völkner, Susanne, «Luther, the Virgin Mary, and the Saints. Catholic Images as a Key to Understanding the Lutheran Concept of Salvation», *Martin Luther and the Reformation. Essays*, Dresden, Sandstein, 2016.

Lippomano, Luis, *Sanctorum priscorum patrum vitae, numero centum sexagintatres, per gravissimos et probatissimos auctores conscriptae*, Venecia, Ad Signum Spei, 1551.

Lonitzer, Johann, *Catechesis de bona Dei voluntate erga quemvis Christianum, deque Sanctorum cultu & invocatione*, [Estrasburgo], [Johann Schott], [1523].

Lutero, Martín, *Las noventa y cinco tesis* [1517], vid. Lutero, Martín, *Obras de Martín Lutero.*

—, *A la nobleza cristiana de la nación alemana acerca del mejoramiento del estado cristiano* [1520], vid. Lutero, Martín, *Obras de Martín Lutero.*

—, *La cautividad babilónica de la Iglesia* [1520], vid. Lutero, Martín, *Obras de Martín Lutero.*

—, *Contra el nuevo ídolo y antiguo demonio que será elevado en Meissen*, Witenberg, Hans Lufft, 1524.

—, *A toda la clerecía reunida en Augsburgo para la dieta del año 1530*, vid. Lutero, Martín, *Obras de Martín Lutero.*

—, *Obras de Martín Lutero. Tomo I*, trad. Carlos Witthaus, Buenos Aires, Facultad Luterana de Teología, Paidós, 1967.

—, *Contra el papado de Roma, fundado por el diablo*, introducción, traducción del alemán y notas de Gabriel Tomás, Barcelona, Createspace, 2014 [1545].

—, *Contra Juan Salchicha (Hans Wurst)*, introducción, traducción del alemán y notas de Gabriel Tomás, Barcelona, Createspace, 2016 [1541].

Lutero, Martín, y Lucas Cranach, el Viejo (grabados), *Imagen del papado*, Witenberg, 1545.

Major, Georg, *Vitae Patrum, in usum ministrorum verbi, quoad eius fieri potuit repurgatae*, con prólogo de Martín Lutero, Witenberg, Peter Seitz, 1544.

Malysz, Piotr J., «Reception of Doctrine as a Methodological Issue in Early Lutheranism», *Lutheran Theology: An Online Journal*, 2009.

Rex, Richard, *The Making of Martin Luther*, Princeton University Press, 2017.

Ribadeneira, Pedro de, *Vida del P. Ignacio de Loyola, fundador de la religión de la Compañía de Jesús, y de los padres maestros Diego Laínez y Francisco de Borja…*, Madrid, Pedro Madrigal, 1594 [1572 primera edición en latín, en castellano en 1583].

—, *Flos sanctorum, o libro de las vidas de los santos*, primera parte, Madrid, Luis Sánchez, 1616 [1ª ed. 1599].

Riehm, Heidrun, *Sternbilder des Glaubens oder Abgötter? Martin Luthers Stellung zur Verehrung der Heiligen*, Marburgo, Tectum, 2010.

Spalatin, Georg, *Magnifice consolatoria exempla et sententiae, ex vitis et passionibus sanctorum et aliorum summorum virorum, brevissime collectae, opera*, con prólogo de Martín Lutero, Witenberg, Nicolai Schirlent, 1544.

Steiger, Johann Anselm, *Christophorus: ein Bild des Christen. Heiligengedenken bei Martin Luther und im Luthertum der Frühen Neuzeit*, Neuendettelsau, Freimund, 2012.

Surio, Lorenzo, *De probatis sanctorum historiis*, t. 1, Colonia, Gervino Calenio y herederos de Quentelio, 1570.

Tomás, Gabriel, ed., Martín Lutero, *Contra el papado de Roma, fundado por el diablo*, Barcelona, Createspace, 2014.

—, *Contra Juan Salchicha (Hans Wurst)*, introducción, traducción del alemán y notas de Gabriel Tomás, Barcelona, Createspace, 2016.

Villegas, Alonso de, *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 Iglesia Católica, conforme al Breviario Romano, reformado por decreto del Santo Concilio Tridentino*, vol. 1, Madrid, Pedro Madrigal, 1588 [1ª ed. 1578].

—, *Fructus sanctorum, y quinta parte de flos sanctorum, que es libro de exemplos*, Cuenca, Christiano Bernabé, 1594.

Wengert, Timothy J., «The Ninety-Five Theses as a Literary and Theological Event», *Lutherjahrbuch*, 85 (2018), 37-60.

Witzel, Georg, *Hagiologium seu de sanctis Ecclesiae*, Maguncia, Franciscus Behem, 1541.

CC BY

El mensaje propagandístico antiluterano a través de algunas relaciones de sucesos del siglo XVI

María Sánchez-Pérez
IEMYRhd – Universidad de Salamanca
mariasanchezperez@usal.es

Recepción: 20/02/2019, Aceptación: 19/06/2019, Publicación: 04/12/2019

Resumen
A partir de finales del siglo XX, el estudio en torno a las relaciones de sucesos ha ido incrementándose progresivamente en las últimas décadas. Desde entonces, los investigadores han prestado especial atención a diferentes aspectos que rodean a todo este fenómeno. Por lo que a la temática se refiere, se han realizado ya algunos análisis sobre el luteranismo. Nuestro trabajo se encuadra aquí y trata de tres relaciones de sucesos que narran las fiestas que se celebraron en 1555, en Toledo, por la conversión de los ingleses al catolicismo. Se analizan tres obras firmadas, respectivamente, por Juan de Angulo, Sebastián de Horozoco y Francisco Sánchez (se edita además en anexo su pieza). Se presta también atención a un villancico antiluterano impreso en una relación de sucesos, cuyo autor fue Gaspar de la Cintera.

Palabras clave
luteranismo; relaciones de sucesos; siglo XVI; Juan de Angulo; Sebastián de Horozco; Francisco Sánchez

Abstract
Anti-Lutheran propaganda in some relaciones de sucesos *of the 16th century*
Starting by the end of the twentieth century, the study of *relaciones de sucesos* – Spanish single event new pamphlets – has been growing progressively in recent decades. Since then, researchers have paid special attention to different aspects surrounding this phenomenon. As far as the subject is concerned, some analyses on Lutheranism have already been carried out. Our work falls into this category, it deals with three *relaciones de sucesos* that relate the festivities celebrated in 1555, in Toledo, on the occasion of the conversion of Englishmen to Catholicism. Three works are analysed, authored, respectively, by Juan de Angulo, Sebastián de Horozoco and Francisco Sánchez (whose piece is also published in an annex). Attention is also paid to an anti-Lutheran carol printed in an account of events, whose author was Gaspar de la Cintera.

Keywords
Lutheranism; *relaciones de sucesos*; 16th century; Juan de Angulo; Sebastián de Horozco; Francisco Sánchez

ISSN 2462-6813 (papel), ISSN 1988-1088 (en línea)
https://doi.org/10.5565/rev/studiaaurea.348

En junio de 1995 se celebró en Alcalá de Henares el primer coloquio internacional sobre relaciones de sucesos. Un año después se publicarían las actas de aquel encuentro en una edición preparada por algunos de los pioneros en abrir el camino del estudio de este género en España y fuera de nuestras fronteras, entre otros: M.ª Cruz García de Enterría, Henry Ettinghausen, Víctor Infantes y Augustin Redondo. Desde aquella fecha hasta ahora se han producido avances de gran envergadura: se creó la Sociedad Internacional para el Estudio de las Relaciones de Sucesos (SIERS) y bajo su amparo han ido celebrándose periódicamente diferentes coloquios con el fin de estudiar estas obras. En total, han sido ocho encuentros que han dado lugar a sus correspondientes publicaciones.[1]

Ya en las actas de 1996,[2] Juan Carlos Izquierdo (1996) se ocupó del luteranismo en estas piezas. En concreto, basó su estudio en las relaciones de sucesos publicadas en pliegos sueltos poéticos durante el siglo XVI, tomando como base el *Diccionario bibliográfico de pliegos sueltos poéticos. Siglo XVI* de Antonio Rodríguez-Moñino (1970).[3] Desde entonces hasta ahora se han publicado distintas investigaciones que permiten arrojar hoy nueva luz sobre estas piezas. Así, entre otros trabajos, la obra antes citada de Rodríguez-Moñino ha sido renovada y aumentada en dos ocasiones: *a)* con la edición corregida y actualizada por Arthur L.-F. Askins y Víctor Infantes que dio lugar al *Nuevo diccionario bibliográfico de pliegos sueltos poéticos. Siglo XVI*;[4] *b)* posteriormente, estos mismos autores publicaron durante varios años diferentes suplementos con el fin de seguir actualizando la obra de Rodríguez-Moñino (Askins e Infantes 1997, 1998, 1999, 2000, 2001 y 2004) y que, finalmente, dieron lugar a un nuevo volumen titulado *Suplemento al Nuevo diccionario bibliográfico de pliegos sueltos poéticos (siglo XVI) de Antonio Rodríguez-Moñino* (Askins e Infantes 2014).[5]

1. En 1995, en Alcalá de Henares (García de Enterría *et al.* 1996); en 1998, en La Coruña (López Poza y Pena Sueiro 1999); en 2001, en Cagliari (Paba 2003); en 2004, en París (Civil, Crémoux y Sanz 2008); en 2007, en Besançon (Bégrand 2009); en 2010, en San Millán de la Cogolla (Cátedra y Díaz Tena 2013); en 2013, en Gerona (García López y Boadas 2015); y en 2016, en Trento (Ciappelli y Nider 2017). Se trata de ocho volúmenes de imprescindible consulta para aquellos que se acerquen o dediquen al estudio de las relaciones de sucesos y que se encuentran disponibles en la siguiente página web: <http://www.siers.es/publicacion/acta/listar.htm> (consultada el 12-03-18). No obstante, no es la única producción bibliográfica que se ha publicado sobre el tema hasta el momento y que no podemos recoger aquí, para ello pueden consultarse los diferentes boletines informativos —veintiuno hasta ahora— de la SIERS: *Boletín informativo sobre las Relaciones de sucesos españolas en la Edad Moderna (BORESU)* que contienen «novedades bibliográficas sobre repertorios, ediciones y estudios, así como noticias sobre congresos, Tesis Doctorales, etc.», y que se encuentran disponibles en la siguiente dirección en línea: <http://www.siers.es/publicacion/boletin/listar.htm> (consultada el 12-03-18).

2. García de Enterría *et al.* (1996).

3. A partir de ahora nos referiremos a él como *Diccionario*.

4. De aquí en adelante nos referiremos a él con las siglas RM*ND*.

5. Remitimos a él desde este momento como *Suplemento*.

Juan Carlos Izquierdo basó su estudio en aquel *Diccionario* de 1970 de Rodríguez-Moñino y analizó un total de 17 ediciones: *Diccionario* 50, 40, 982, 196, 200, 144, 69, 86, 85, 511, 513, 365, 51, 519, 97, 92 y 90, que se corresponden, en realidad, con 16 obras, puesto que los pliegos 90 y 92 son dos ediciones distintas de la misma obra. De todas ellas, debería eliminarse la primera (*Diccionario* 50), ya que, como el propio Izquierdo indica, se trata de un pliego «de tema no luterano».[6] El autor cita brevemente una pieza —*Diccionario* 513— que olvida analizar después y que, como veremos más adelante, resulta bastante significativa.

Recientemente, Jimena Gamba Corradine (2018) ha realizado un estudio sobre pliegos sueltos del siglo XVI de tema luterano, en el que incluye un inventario de obras y donde recoge un total de 29 entradas, ampliando, por tanto, notablemente el panorama de relaciones de sucesos que veíamos anteriormente.[7] Gracias a las sucesivas revisiones y actualizaciones del *Diccionario* de Rodríguez-Moñino —a las que nos hemos referido anteriormente— y con los datos que tenemos en la actualidad, queremos destacar ahora algunos aspectos sobre el luteranismo en algunas de estas relaciones de sucesos impresas en pliegos sueltos poéticos del siglo XVI.

Una pieza sobre la que nos detendremos es RM*ND* 513, de fecha 1555, puesto que hemos conservado varias relaciones de sucesos que tratan el mismo tema que aquí se narra. Copiamos a continuación el título siguiendo la descripción tipobibliográfica que aparece en RM*ND* 513:

> [*Preciosa orla completa y dentro un grabado de la Pentecostés y el título; en la barra inferior el año*: M D L v.] ¶ Relacion mvy ver- | dadera de la bienuenturada nueua de | la conuersion de los Ingleses lutera- | nos. Hechas por Francisco sanchez | estudiante. Natural de la vi- | lla de Orgaz.

Se trata de un pliego suelto en 4.º de 4 hojas, con letra gótica —excepto la primera línea del título— que se encuentra en la British Library de Londres.[8] Izquierdo se refiere brevemente a esta obra, pero olvida comentarla, pues de ella solamente nos dice que existe «una relación de Francisco Sánchez de 1555 sobre la conversión de los ingleses».[9] Como indica Gamba Corradine, en esta obra «se narra cómo la ciudad de Toledo celebra las conversiones al catolicismo realizadas en Inglaterra de aquellos que dicen 'grandes heregías'».[10]

6. Izquierdo (1996: 218).
7. Agradecemos a Jimena Gamba sus comentarios y sugerencias durante la elaboración de este trabajo.
8. Existe reproducción facsímil en Askins (1989: n.º 39). Incluimos al final de nuestro trabajo, en anexo, la edición del texto.
9. Izquierdo (1996: 218).
10. Gamba Corradine (2018: 429).

En concreto, se trata de «las fiestas que tuvieron lugar en Toledo en 1555 con motivo de la conversión de Inglaterra al catolicismo bajo el reinado de María Tudor, fiestas que además coincidieron con los carnavales de ese año y, quizá por ello, se convirtieron en campo abonado para que aflorase el lado más lúdico y menos oficial de la fiesta».[11] Teresa Ferrer Valls no se basa para su análisis en nuestra obra, sino en dos relaciones compuestas por Juan de Angulo y Sebastián de Horozco, que fueron publicadas por Santiago Álvarez Gamero en 1914, quien entonces señalaba[12]:

> Publicamos la relación manuscrita del licenciado Sebastián de Horozco y reproducimos la relación (impresa en Diciembre de 1555) de Juan de Angulo. Ambas se custodian en nuestra Biblioteca Nacional, siendo sus respectivas signaturas ms. Aa 105 (ff. 149-158) y R 10.569.[13]

Ferrer Valls señala lo siguiente sobre ellas:

> La relación de Angulo, titulada *Flor de solemnes alegrías y fiestas que se hicieron en la imperial ciudad de Toledo por la conversión del reino de Inglaterra*, se imprimió en Toledo en 1555; está dirigida a Felipe II, y, en segunda instancia, al arzobispo de Toledo, don Juan Martínez Silíceo «con cuya merced esta obra se imprime». Puede considerarse la relación oficial de los festejos. La relación de Sebastián de Horozco, *Memoria de las fiestas y alegrías que en Toledo se hicieron por esta razón* [la conversión de Inglaterra], se conserva manuscrita, y ambas fueron publicadas conjuntamente por Álvarez Gamero (1914). Hay que tener en cuenta también que el hecho de que la relación de Horozco no estuviese pensada para la imprenta le permite una mayor libertad como relator y una frescura y espontaneidad que no es habitual en el género.[14]

Los hechos que se relatan en estas relaciones tuvieron lugar entre el 9 y el 26 de febrero de 1555 y, en todas ellas, se describe pormenorizadamente «la intensidad de sus pompas y regocijos».[15] En el caso de la relación de Juan de Angulo, señala Ferrer Valls que «se recrea especialmente en la descripción de aquellos espectáculos […] relacionados con el motivo de la fiesta, y que trasladan una visión triunfal de la Fe católica y de la Monarquía».[16] Frente a ello, la de Horozco

11. Ferrer Valls (2005: 131).
12. En el caso de las relaciones de Sebastián de Horozco y Juan de Angulo respetamos en todo momento la edición de Álvarez Gamero (1914). Para la transcripción y edición del pliego que aparece en anexo de Francisco Sánchez, así como para el villancico de Gaspar de la Cintera que figura más adelante, hemos seguido las normas que aparecen recogidas en el *Proyecto de investigación «Cultura popular y cultura impresa»* (2003: 8-9).
13. Álvarez Gamero (1914: 393).
14. Ferrer Valls (2005: 131, nota 29).
15. Álvarez Gamero (1914: 392).
16. Ferrer Valls (2005: 131).

nos da «el pulso de esa otra cara de la fiesta, la menos oficial».[17] Nuestra intención ahora es presentar algunos paralelismos y diferencias que se observan en las tres para poder ofrecer al final algunas conclusiones.[18]

La relación más extensa es la de Angulo, probablemente por ser, en aquel momento, el cronista oficial de los festejos. Si nos fijamos en la forma, cabe decir que la *Memoria* de Horozco es una relación en prosa, mientras que las de Juan de Angulo y Francisco Sánchez conjugan prosa y verso. La métrica en ambas obras también varía, puesto que Angulo opta por utilizar varios metros —coplas de pie quebrado o manriqueñas, villancicos, etc.—, frente a las quintillas dobles o coplas de ciego en que Sánchez compone su obra.[19] Respecto al contenido, obviamente al registrar por escrito los mismos sucesos, son muy similares, pero no lo es tanto el enfoque de cada una de ellas. Y esto es, en definitiva, lo que queremos destacar aquí.

La relación de Horozco «responde a una vocación de observador atento que toma apuntes sin voluntad de hacerlos públicos».[20] En efecto, parece haber asistido a cada una de las fiestas que se celebraron en Toledo durante más de quince días para registrar por escrito lo que había presenciado. Él mismo lo refiere así: «Todo lo qual asi pasó y salio en las dichas fiestas es verdad, como desuso está escrito, porque yo, el licenciado Horozco, que este tratado compuse y escrevi, lo vi todo por mis ojos y me hallé presente a todo».[21] Lo cierto es que el detallismo en la descripción es la característica principal de su *Memoria*.

La fiesta, en cualquier caso, debió ser épica, tal y como señalan Francisco Sánchez —véase más abajo el cuadro comparativo: «apenas podré dezillo […] / que no sé escrevillo»— y Sebastián de Horozco:

> En este comedio, desdel dicho dia domingo, diez de Febrero, hasta martes de Carnestollendas, XVJ del dicho mes, se hizieron en esta çibdad, asi por cavalleros como por çibdadanos y mercaderes y oficiales y otras gentes de ella, tantas alegrias y fiestas y tantos y tan diversos disfrazes y maxcaras, que nunca los vivos vieron ni oyeron decir que jamas en esta çibdad por cosa ninguna tanta fiesta ni tanto regozijo junto se hiziese […] y avn quasi imposible poder dezir y escrivir, asi por

17. Ferrer Valls (2005: 131).

18. Para ello nos basaremos en nuestra edición del pliego de Francisco Sánchez (en anexo) y de la realizada por Santiago Álvarez Gamero (1914) de las relaciones de Angulo y Horozco. Para esta y otras relaciones de sucesos de Sebastián de Horozco puede consultarse el trabajo de Weiner (1981), quien se basa en el Ms. 9175 de la Biblioteca Nacional y cuyo contenido de la obra puede verse en el *Boletín informativo sobre Relaciones de sucesos españolas en la Edad Moderna*, n. 9 (Junio de 2005), disponible en la siguiente dirección en línea: <http://www.siers.es/upload/boletins/25/arquivo/boletin09.pdf> (consultada el 24-04-18).

19. Recuérdese que es uno de los metros más utilizados para componer las relaciones de sucesos en pliegos poéticos durante la época. Sobre estos aspectos pueden verse: Baranda (1986) y Sánchez-Pérez (2015).

20. Ferrer Valls (2005: 132).

21. Álvarez Gamero (1914: 414).

> la multitud y diversidad de ello, como por ser esta çibdad grande y de diversos barrios, donde se hazian y pasavan cosas de dia y de noche […].[22]

Las tres relaciones de sucesos presentan diferencias a la hora de estructurarse. La de Horozco es una narración descriptiva en prosa que comienza con el título *Memoria de las fiestas y alegrías que en Toledo se hizieron por esta razón* y concluye con un escueto «Fin de las alegrias».

Juan de Angulo, por su parte, subdivide su obra en numerosos apartados, entre ellos: «Exortacion del auctor», «Invocacion del auctor», «Loa del avtor a la serenissima reyna Maria», «Como el rey don Felippe, nuestro señor, mandó que se publicasse la conuersion de los luteranos», «Dizese vna procession que se hizo otro dia despues que se empeçaron las alegrias, la qual se hizo por el ilustre ayuntamiento, iusticia y regidores iurados», etc. Francisco Sánchez, al igual que Horozco, no organiza su obra mediante epígrafes —algo que a veces sí aparece en las relaciones de sucesos en verso del siglo XVI—, pero puede proponerse fácilmente el siguiente esquema para estructurar el contenido del pliego:

1) Texto en prosa: «Petición dada por los ingleses a sus majestades el Rey y la Reina».
2) vv. 1-30: Introducción / Invocación.
3) vv. 31-210: Comienza la obra propiamente dicha con una larga explicación sobre la conversión de los ingleses.
4) vv. 211-310: Descripción de las fiestas que se realizaron en Toledo.
5) vv. 311-340: Conclusión.

Queda patente, por tanto, que buena parte de la obra se dedica a tratar el problema luterano y la conversión de los ingleses al catolicismo, sin obviar las alabanzas a los reyes o al papa Julio III, algo más parecido a lo que encontramos en la relación de Angulo, frente a la de Horozco.

Comenzaremos nuestro análisis mostrando, en primer lugar, las concomitancias y paralelismos entre las relaciones por lo que se refiere a la fiesta, para pasar, posteriormente, al tratamiento del tema luterano que, como veremos, es bastante similar en las relaciones de Sánchez y Angulo, pero muy diferente en el caso de Horozco.

22. Álvarez Gamero (1914: 395).

Sebastián de Horozco	Juan de Angulo	Francisco Sánchez
En este tiempo salieron maxcaras de moros, judios, doctores, medicos, deçeplinantes, salvajes, locos, triperos, melcocheros, buñoleros, cornudos, romeros, diablos, correos, porteros de cofadrias, caçadores, hermitaños, negros, negras, portugueses, amazonas, ninfas, cardenales, monjas, biudas, Çelestina con su cuchillada y su canastico de olores, lençeras, bizcaynas, reyes, pastores y avn frayles salieron al principio, avnque la justicia se lo prohibio, y otros muchos disfrazes, asi a cavallo como a pie. Ovo por las calles sortija con preçios y mantenedores, muchos bueyes por las calles corriendolos y otras formas de regozijos.[23]	Enpeçando luego vn día, sábado diez de Hebrero, a mostrarse con disfraces a porfia el mas chico y cauallero, y señalarse con alegres luminarias que a la noche se encendieron, que sin quento fueron, con las plegarias que las iglesias hiziero[n] de contento. […] tantos disfraces graciosos por las calles a montones, tantas galas, guarniciones y vestidos tan costosos, tanta gloria a los gozosos que sentían; el por que todos hazian tan glorioso sentimiento, tan noble coregimiento que a todos fauorecian sortijas que se corrian an deueras […].[24]	A diez días de hebrero, un domingo en siendo el día, no quedava cavallero, ciudadano ni estrangero que no hiziesse alegría. Salieron tantos visages que apenas podré dezillo, locos, turcos y salvages buscavan modos y trages, tantos, que no sé escrevillo. Por quinze días mandaron que se hagan alegrías, en los quales sacaron disfraces que no cesaron de salir noches y días. Muchos toros se corrieron, jugavan a la sortija, carros triumphales salieron, juegos de cañas se hizieron, cada qu[a]l se regozija (vv. 211-230).

23. Álvarez Gamero (1914: 395).
24. Álvarez Gamero (1914: 432 y 441).

Sebastián de Horozco	Juan de Angulo	Francisco Sánchez
Jueves, catorze del dicho mes, ovo tambien diversidad de disfraçados; especialmente este dia salio de la perrochia de Santiago del Arrabal con su fiesta, en que salieron mas de çiento y veinte cabalgando, los mas a cavallo y algunos a mula, de diversas maneras de disfrazes, vnos de hombres y otros de mujeres; trayan detras a Santiago armado sobre vn bridon encubertado y armado, y con mucha musica de trompetas y atabales subieron por la çibdad con grandissimo tropel.[25]	En catorce de Hebrero, jueues a las dos del dia, se juntó vna compañia en concierto por entero, en la qual que contar quiero se juntaron ciento y quinze, que mostraron muy alegre sentimiento, dando gran contentamiento a los que bien los miraron, porque notable sacaron vn disfraz que con alegre solaz anduuo por la ciudad con mucha solenidad de toda musica asaz, mostrando gloriosa paz como hermanos que se hallauan vfanos con la nueua de presente, pues siendo tan excelente la sentian como christianos; todos nobles perrochianos de la vnion del inuencible patrón Santiago del Arraual, perrochia muy principal y de gran congregacion, los quales con deuocion venerado.[26]	Un jueves del Arrabal de Sanctiago salieron cient turcos al natural, uno de otro desigual, en vestidos difirieron. De librea colorada salieron ropavegeros de oro muy bien bordada ricamente recamada con penachos y sombreros. Los cavalleros salieron con libreas muy galanas y en Çocodover corrieron sortija y también se dieron con naranjas y con cañas (vv. 236-250).

Las similitudes en torno a las fiestas, procesiones y demás son evidentes en los tres aunque hayamos mostrado únicamente un par de ejemplos. Sin embargo, en lo tocante al tema del luteranismo o a la conversión de Inglaterra al catolicismo, Angulo y Sánchez sí hacen mención explícita, frente a Horozco, quien, solo al final y bajo el epígrafe «Fin de las alegrias», alude brevemente al movimiento luterano del siguiente modo:

> Despues de lo qual, para dar gracias a Nuestro Señor por esta tan señalada merced que hizo a los del reyno de Ingalaterra, y para suplicarle fuese servido de hazer lo mismo con los demas hereges y luteranos y reduzirlos al verdadero camino, y por la paz y sosiego de los principes cristianos, nuestro muy sancto padre Julio, papa

25. Álvarez Gamero (1914: 397).
26. Álvarez Gamero (1914: 437-438).

> terçio, conçedio un plenissimo jubileo con ayunar tres dias y confesar y comulgar y hazer oraçion por lo susodicho, el qual se publicó y predicó en esta çibdad de Toledo, juntamente con la bula de la Cruzada, domingo postrero dia de Março de 1555 años, y lo ganaron infinitas gentes a gloria y honrra de Dios Nuestro Señor, el qual sea loado por siempre jamas. Amen.
> Aunque despues de todo esto pareçe el dicho reyno de Inglaterra aver tornado a ereticar y quedarse perverso y dañado y fuera de nuestra sancta Fee, avnque muchos todavia abria y abrá en el buenos. Nuestro Señor, por su piedad, sea servido de aver misericordia de aquel reyno y reduzirle a su sancto gremio.[27]

De la lectura del último párrafo parece inferirse que Horozco redacta el final de su Memoria cuando Inglaterra había vuelto de nuevo al protestantismo, es decir, a partir de 1558, tras la muerte de María Tudor y el comienzo del reinado de Isabel I. No sabemos si la tibia alusión de Horozco al problema luterano y su concepción acerca del mismo tiene algo que ver con su origen judeoconverso.[28] Aunque Juan de Angulo y Francisco Sánchez sí comparten similitudes en varios aspectos que no están presentes en Horozco —y que veremos a continuación— cabe destacar que tanto este último como Angulo registraron una mascarada, que no aparece en Sánchez, y que resulta, cuando menos, llamativa. Se trata de una procesión que se celebró el lunes 18 de febrero donde se representó a Martín Lutero de la siguiente forma:

Sebastián de Horozco	Juan de Angulo
Llevavan tanbien delante de si a Lutero cavallero en vna bestia con alvarda, vestido como anima en queros, avnque debaxo dizen que yva armado, y muchos diablos alrrededor que le yvan dando de hachazos y tizonazos. Fue la fiesta muy suntuosa, y como fue de noche tuvo grand magestad. Estavan las ventanas y calles tan llenas de geste, que no se podia andar.[29]	sacaron vn Lutero cauallero en vn macho, vestido como diablo, lleno todo el vestido de muchas llamas y muy fieras mascaras, y todos tambien con vnos hachos de pez en las manos ardiendo, a la redonda del dicho Lutero, dando temerosos aullidos y derramando mucha pez molida por los hachos en alto, la qual ardia como poluora, que parecia vn infierno.[30]

Parece bastante excepcional que Lutero saliese así representado ante toda la ciudad de Toledo, pues no fue habitual que apareciera «en escena» y menos quizá montado en un mulo, «vestido como diablo», rodeado de personas portando

27. Álvarez Gamero (1914: 415).
28. Parece ser que Sebastián de Horozoco nació en el seno de una familia judeoconversa. No obstante, en 2005, afirmaba Jean Canavaggio: «Un escritor cuya supuesta ascendencia conversa sigue siendo tema controvertido» y añadía en nota al pie: «Ascendencia reivindicada por Jack Weiner y F. Márquez Villanueva […], en contra del parecer de otros estudiosos, desde Marcel Bataillon hasta Marc Vitse» Canavaggio (2005: 170).
29. Álvarez Gamero (1914: 404).
30. Álvarez Gamero (1914: 469).

antorchas, golpeándolo con los tizones y manchándolo de pez. Una puesta en escena que, como señala Angulo «parecia vn infierno» y que, como relata Horozco, al haber sido ya de noche, destacaba por su magnificencia. Sin duda debía recordar los desfiles previos a cualquier auto de fe y probablemente era, en parte también, lo que se perseguía con esta puesta en escena que se nos ha descrito.

Por otro lado, como señalábamos antes, Juan de Angulo y Francisco Sánchez comparten determinadas semejanzas que no se encuentran en Horozco. Así, tanto la «Exortacion del auctor» del primero como en la parte que hemos denominado «Introducción / Invocación» de la relación de Sánchez comienzan ambos autores con una llamada a la divinidad:

Juan de Angulo	Francisco Sánchez
Leuante el entendimiento huyendo de los pecados desta vida, no dando consentimiento que seamos sojuzgados de su cayda. Pues es bien nos leuantemos si durmiendo hemos estado en este suelo, y que todos recordemos en Dios, que nos ha criado para el cielo. A cuya eterna morada vamos por la fe guiados sin parar, la qual nos está guardada si fueremos apartados de pecar.[31]	¡O, quán grande es tu poder Jesu Christo verdadero! ¡O, cómo das a entender aquel crecido querer que te quedó del madero! Que, aunque somos peccadores, en fin nos quieres y nos amas, y siendo siempre traidores, perdonas nuestros herrores y con afición nos llamas (vv. 1-10).

Pero resultan aún más evidentes las alusiones al problema luterano:

31. Álvarez Gamero (1914: 418).

Juan de Angulo	Francisco Sánchez
Conste a los entendimientos de los presentes y estraños con cuydado lo que en este de quinientos y cinquenta y cinco años a pasado. […] De aquellos que bien sabemos eran ciegos luteranos y sin ley, negando la que tenemos nosotros como christianos en gran grey; teniendo por opinion luteranas heregias y negando nuestra vocal confession y otras falsas cismerias afirmando.[32]	Año de mil quinientos y cincuenta y cinco años, con perversos pensamientos mueven sus entendimientos los ingleses luteranos. Estavan todos unidos en una conformidad conjurados, bastecidos, de Lutero proveídos contra nuestra christiandad. Dizíen grandes heregías contra nuestro sancto Padre, buscavan modos y vías como uviessen fin los días de la Iglesia, nuestra madre (vv. 31-45).

Juan de Angulo	Francisco Sánchez
Llorando a lagrimas biuas su notoria ceguedad, suplicando: «Rogamos, buen rey, recibas a nos en conformidad de tu vando. Que a ti queremos por rey, y a Dios por nuestro reparo, y confessamos la cristianissima ley, ques camino cierto y claro por do vamos.[33]	Como claramente vieron la hermandad del gran rey, al memento conoscieron su gran yerro y le pidieron que les diesse perdón él. Dizíenle todos: «Señor, suplica aquel Padre santo, de la iglesia gran pastor, nos alcance con amor, gracia del Espíritu Sancto» (vv. 66-75).

Juan de Angulo	Francisco Sánchez
O rey y reyna tan buenos dignos de inmortal memoria y alto loor, de gloriosa fama llenos, pues a ellos tal victoria dio el Señor![34]	Aquel Felipe y María, reyes de tan gran valor, fueron el exemplo y guía para producir la vía de tu sancta fe, Señor (vv. 186-190).

32. Álvarez Gamero (1914: 421-422).
33. Álvarez Gamero (1914: 423).
34. Álvarez Gamero (1914: 423).

Con todo, resulta ser la relación de Francisco Sánchez la que más ahonda en la conversión de los ingleses y en la defensa acérrima de la fe católica. Sirvan como ejemplo los siguientes versos, en especial los que se abren con la repetición anafórica de «pésales»:

Siéntense tan malheridos
con la yerva de Satán,
vienen tan arrepentidos,
que braman y dan gemidos
llamando a Dios: «Capitán».

Quando dizen: «¿Nos veremos
fuera de tiniebla y pena?
¿Cómo, Señor, cantaremos
canto nuevo, que nos vemos
en aquesta tierra agena?».
Como lobos muy hambrientos
vienen muy despavoridos,
[…] y hambrientos
a buscar los mandamientos
del amor de Dios vencidos.

[…]

Pésales porque cayeron
en la seta mahomita,
pésales porque ofendieron
los sanctos y aborrecieron
a la Virgen tan bendita.
Pésales también porque
cometieron sacrilegio
en la iglesia y vuestra fe,
pésales porque no fue
conocido el privilegio.

Pésales de tal manera
porque no les ha pesado,
que con fe muy verdadera
dizíen: «¡O quién nunca fuera
en este mundo engendrado!».
Dan gracias al Redemptor
cantando: «Gloria en el cielo,
sancto, sancto eres Señor,
de batallas vencendor,
míranos en este suelo» (vv. 116-160).

Francisco Sánchez, siguiendo el tono que se observa en otras muchas relaciones en verso del Quinientos —y aun después— increpa, a lo largo de su

narración, a los ingleses luteranos que se han convertido —eso sí, final y felizmente— al catolicismo. Así se menciona a esta «luterana seta» o a los «luteranos feme[n]tidos», ya que «con perversos pensamientos» estaban «conjurados, bastecidos, / de Lutero proveídos / contra nuestra christiandad». O se habla de la «cisma luterana» y de estos ingleses que «siéntense tan malheridos / con la yerba de Satán».

La lectura de este pliego referente al problema luterano nos recuerda lo que ocurre con otras tantas relaciones de sucesos cuyos protagonistas son enemigos de la considerada como «verdadera fe», así «hay que notar enseguida que esa fiebre noticiera —regida por la apetencia de los receptores— no deja de tener siempre una orientación doctrinal y didáctica que conduce a una exaltación de la religión católica y de la política llevada a cabo por el poder real».[35] En efecto, lo mismo ocurre con nuestra relación, aunque en esta no llegamos a las ofensas tan agresivas que se observan en otros casos relacionados también con la percepción de la alteridad. Así ocurre, por ejemplo, con el denominado problema del turco:

> Verdad es que la alteridad no se puede concebir sino en términos de rechazo. Por ello esos turcos son «bárbaros» y asimismo, en varias relaciones, se hallan animalizados: «bestia fiera» se dice en una de ellas, «hinchado lobo» se escribe en otra. Además, se repiten los calificativos despectivos y bien conocidos, en diversos pliegos: «perros», «perros paganos», «perrazos», etc.[36]

Si bien es cierto que en la relación de Sánchez no se llega a los improperios que hemos visto —sí lo veremos en el siguiente caso que analicemos—, no duda en equivocar el problema luterano con el turco, de ahí que en una ocasión, para referirse a estos conversos ingleses, los denomine «seta mahomita» (v. 142). Es decir, para el receptor de estas relaciones de sucesos, el enemigo es el Otro, sea cual sea su origen o religión. Así, en una de las últimas estrofas de nuestra relación podamos leer lo siguiente:

> Conózcante por Señor,
> turcos, moros, luteranos.
> Guarda nuestro Emperador,
> haz que teman su furor
> los franceses y tiranos.
> En toda la christiandad
> ten por bien de poner paz,
> mírame con piedad
> que tu siervo so en verdad,
> Francisco Sánchez de Orgaz (vv. 321-330).

35. Redondo (2003: 237).
36. Redondo (2003: 241).

Algo parecido es lo que encontramos en el pliego RM*ND* 144, que estaba en paradero desconocido cuando Izquierdo redacta su trabajo, en 1996. Aunque actualmente el pliego no ha sido localizado, sí contamos con su edición en Bauer Landauer (1923), gracias al descubrimiento de Sanz Hermida (2008). Señalaba Izquierdo lo siguiente sobre esta pieza:

> Es una pena no poder contar con el pliego número 144 del *Diccionario*, actualmente en paradero desconocido, del fecundo autor de relaciones Gaspar de la Cintera, «privado de la vista, natural de Úbeda y vecino de Granada». Este pliego perdido, impreso en Toledo, está fechado en el fructífero año de 1572. Relación de la que se deduce otra edición de Córdoba, por Juan Bautista Escudero en 1572. Por la fecha y características de sus pliegos, podemos considerar a este autor junto con Benito Carrasco, como uno de los máximos responsables de la creación de los caracteres definitorios de este subgénero.[37]

El largo título de esta pieza —siguiendo la edición de Bauer Landauer (1923)— es el siguiente: «Aqui se contienen quatro nueuos acontescimientos. El primero / la perdicion y fin de vn muy valeroso Turco con sesenta nauios de remo en Malta la vieja. El sengundo / la venida y conversion de Cidemuça Alcayde de Alarache y de Alcaçarquivir. Los otros dos Espirituales / y exemplares / todos nueuamente acontecidos, y contadas sus hystorias en llano verso / por Gaspar dela Cintera: priuado de la vista / natural de Ubeda / y vezino de Granada. Y vn christiano villancico / por el qual el auctor auisa á los fieles / que se guarden / porque andan so piel de Corderos sembrados en España Luteranos». Lo que cabría deducir en un primer momento es que nos encontramos ante un ejemplar misceláneo, pues al leer el título de la obra parece que las narraciones de aquí se presentan —en total cuatro más un villancico— son de tema distinto y variado. Ello es en parte así, pero a través de la lectura de los textos es fácil deducir que todo el pliego está destinado a defender los intereses de la fe católica. Pero nos interesa ahora especialmente el villancico que cierra la obra, pues está directamente emparentado con el problema luterano:

Christianos, tené atención,
que andan, so piel de corderos,
fieros lobos carniceros

sembrando falsa opinión.
Mirá que andan luteranos

37. Izquierdo (1996: 220). En efecto, tanto Benito Carrasco como Gaspar de la Cintera —junto con otros como Mateo de Brizuela o Juan de Mesa, por ejemplo— son dos de los copleros populares más prolíficos del XVI. En el caso de Benito Carrasco seguían apareciendo obras a su nombre incluso una centuria después. Para este autor véanse Izquierdo (1998) y Ferrer 2004 (especialmente el capítulo V). En el caso de Gaspar de la Cintera puede verse Sánchez-Pérez (2003). Para Mateo de Brizuela es imprescindible Cátedra (2002); y para Juan de Mesa, el trabajo de Carro Carbajal, Cátedra y Sánchez-Pérez (2008).

en España repartidos
y estad bien apercibidos
en viniendos a las manos
y como fieles christianos
denuncia a la Inquisición
que andan lobos carniceros
sembrando falsa opinión.

Estad firmes en la fe
con perfecta charidad
no os engañe la maldad
de aquestos que dicho os he
y huid de aquel que esté
predicando en el rincón.

Si os llegaren a vender
algún libro en escondido
o si os hablaren de oído
queriéndoos así traer
lo que tenéis que hazer
es publicar su intención.

Mirad que vienen melosos
offreciendo al parecer
cosas que siguen placer
y son tormentos raviosos
los sacramentos gloriosos
son para Dios el guion.

La sancta Iglesia romana
es nuestro amparo y abrigo
huid del lobo enemigo
que en su intención la prophana
rescebid gente christinana
confessión y comunión.

Plega a Jesuchristo consagrado
que los quiera descubrir
porque podamos bivir
libres de aqueste cuidado
y que si algo ay sembrado
lo arranque por su passión. (vv. 1-42).

El contenido del villancico demuestra claramente el ambiente contrarreformista que comienza a extenderse tras el Concilio de Trento, finalizado en 1563. Como sabemos: «Con un plan sistemático de difusión de los principios contrarrefomistas, que tuvo sus principales instrumentos en la predicación, los manuales de doctrina cristiana y el rigor inquisitorial, se impuso el dogma católico frente a las nuevas he-

rejías y se redefinió una ideología y una moral esencialmente conservadoras».[38] De ahí las ideas que encierra el villancico: la circulación prohibida de libros,[39] alejarse de personas o conciliábulos extraños y, sobre todo, la denuncia a la Inquisición ante cualquier tipo de conducta sospechosa. No faltan los improperios a los luteranos, de manera parecida a lo que veíamos en el pliego anterior; en este caso se habla de «fieros lobos carniceros» o «lobo enemigo». En este punto, por tanto, se parece a la intención que veíamos anteriormente en la narración de Francisco Sánchez.

De este último, no hemos conservado ningún pliego más, sin embargo, la obra de Gaspar de la Cintera es bastante extensa. Mientras que del primero solo sabemos que era estudiante —según reza en el título de su obra—, Cintera perteneció al prototipo de ciego cantor y compositor de sus propias coplas. Así se presentaba en los títulos de varios de sus pliegos: «privado de la vista, natural de Úbeda y vezino de Granada».[40] En las distintas narraciones que componen la obra de Gaspar de la Cintera —conocemos un total de doce pliegos atribuidos a este autor— se abordan el tema del turco, de cautivos en tierras de Berbería, de los «malos cristianos» y los beneficios de la confesión y la comunión, etc.[41] Incluso en una de sus obras, vinculada con varias conquistas de los ejércitos españoles y la creación de la Liga Santa, leemos estas palabras referidas a don Juan de Austria:

> Teman todos los paganos
> tu poderoso bramido
> y tiemblen los luteranos,
> pues dar su vida en tus manos
> les es dichoso partido.[42]

Por lo que hemos visto, no cabe duda de que, como afirmaba Izquierdo:

> Los pliegos poéticos que contienen relaciones de sucesos durante el siglo XVI van adquiriendo una forma propia que los caracterizará durante su evolución poste-

38. Gil Fernández *et al*. (2004: 213).
39. Sobre este aspecto, recuérdese, por ejemplo, el Decreto de Juana de Austria, siendo regente de España en 1558: «Que ningún librero, ni mercader de libros, ni otra persona de cualquier estado o condición que sea, traiga, ni meta, ni tenga, ni venda ningún libro, ni otra obra impresa ni por imprimir, de las que sean vedadas y prohibidas por el Santo Oficio de la Inquisición, en cualquiera lengua, de cualquier calidad o materia, que el tal libro u obra sea, so pena de muerte y perdimiento de todos sus bienes» citado en Jones (2003: 137).
40. Véanse, por ejemplo, además del pliego que estamos analizando, RM*ND* 141.8, 142, 146, 147 y 150.
41. Teniendo en cuenta toda la producción de pliegos sueltos que conservamos atribuidos a Gaspar de la Cintera sabemos que escribió relaciones de sucesos, de tipo histórico y noticioso; milagros; pliegos burlescos y un pliego perteneciente a la literatura didáctico-moral. Puede decirse, entonces, que la obra de este coplero es, en su conjunto, una representación muy propia de la literatura de cordel española de la segunda mitad del siglo XVI.
42. Esta obra se corresponde con la entrada RM*ND* 146 y puede verse un estudio sobre ella en Sánchez-Pérez (2008a).

> rior. Como pliegos de relaciones, los que se ocupan de tema luterano, evolucionan de igual manera, y desde que aparece, durante el segundo tercio del XVI hasta finales de siglo sufren una serie de transformaciones hacia lo popular, o populista si se quiere, y tremendista, guiados por el gusto que empieza a cambiar en esa época. Siguen teniendo estos pliegos, quizá más que nunca, una función moralizadora, y la ejemplaridad de los casos narrados así lo demuestra, así como el miedo, poco justificado ya en esa época, del pueblo hacia lo luterano.[43]

Además de esta afirmación, podemos dar un paso más allá. Teniendo en cuenta la comparativa que veíamos entre las obras de Horozco, Angulo y Sánchez, considerando también el villancico de Cintera y sin olvidar el contenido de otros pliegos antiluteranos de la época —la historia de los hijos de Mosén Faro de Juan de Mesa, por poner solo un ejemplo[44]—, parece indiscutible y resulta evidente que los más feroces mensajes propagandísticos antiluteranos los encontramos en estas piezas populares[45]. Así, en el caso de la relación de Francisco Sánchez, su visión del problema luterano y el ataque al mismo es, podríamos decir, mucho más visceral comparado con las relaciones más asépticas de Horozco y Angulo —probablemente porque su fin o sus destinatarios serían otros—. Del mismo modo, el villancico de Cintera responde prácticamente al mismo esquema: miedo al Otro, al luterano y su denuncia ante la Inquisición, defensa vigorosa de la religión católica y confianza en su triunfo frente al resto de religiones.

Sabemos que la suma de ignorancia más miedo provoca odio y, aunque debemos ser muy cautos a la hora de aplicar el primer término a la población castellana de la época, podría inferirse que una parte de ella vivía así, por lo que el miedo y el odio hacia el Otro se plasma de manera notoria en estas relaciones. Es probable, además, que ese tono apasionado y vehemente que se observa en estas piezas populares responda también a la tendencia hacia una magnificación de los eventos y un mayor tremendismo a medida que avanza la centuria —este último punto ya fue señalado por M.ª Cruz García de Enterría (1983) en la evolución de las relaciones de sucesos y lo afirmaba asimismo Izquierdo en la cita anterior—. Y, por último, es probable también que en periodos de crisis, incertidumbre y miedo —como lo era claramente la segunda mitad del XVI— todos esos rumores y noticias que irían conformando el imaginario de la sociedad del momento en torno a un problema como podía ser el luteranismo servirían como catalizadores de las angustias y los miedos colectivos.[46]

43. Izquierdo (1996: 225).
44. Se trata de la entrada RM*ND* 365 y lo estudiamos en Carro Carbajal, Cátedra y Sánchez-Pérez (2008).
45. Con todo, la mayor parte de los lectores —u oidores— de estas relaciones deducirían que el luteranismo era algo peligroso o dañino, pero comprenderían poco el propio fenómeno, pues es nula la información que se ofrece sobre lo que significaba la nueva corriente religiosa.
46. Sobre la circulación de noticias y rumores durante el siglo XVI puede verse Sánchez-Pérez (2008b).

Si bien es cierto que apenas sabemos nada de ese Francisco Sánchez, estudiante, y muy poco también sobre el «privado de la vista» Gaspar de la Cintera, sí parece claro el mensaje propagandístico que querían transmitir mediante la venta y difusión de sus obras. De este modo, se confirma una vez más un aspecto bastante característico de esta literatura popular: el contenido de sus relaciones está directamente vinculado con el propósito de erradicación de la heterodoxia que se intentaba transmitir desde las jerarquías civiles y eclesiásticas, por lo que estos copleros populares supondrían un eslabón más en la cadena de propaganda postridentina. Resulta evidente, por tanto, que, en una sociedad que se encontraba embebida en el proceso de adoctrinamiento contrarreformista, este mensaje caló hondo en la mentalidad de la época y, muy especialmente, entre los mayores receptores y consumidores de esta literatura: las clases más populares.

Bibliografía

Álvarez Gamero, Santiago, «Las fiestas de Toledo en 1555», *Revue Hispanique*, 31 (1914), 392-485.

Askins, Arthur L.-F., *Pliegos poéticos españoles de The British Library, Londres (Siglo XVI)*, 4 vols., Madrid, Joyas Bibliográficas, 1989.

Askins, Arthur L.-F. y Víctor Infantes, «Varia. Suplementos al 'Nuevo Diccionario'. Olvidos, rectificaciones y ganancias de los pliegos sueltos poéticos del siglo XVI» (I), *Criticón*, 71 (1997), 191-193.

—, «Varia. Suplementos al 'Nuevo Diccionario'. Olvidos, rectificaciones y ganancias de los pliegos sueltos poéticos del siglo XVI» (II), *Criticón*, 74 (1998), 181-189.

—, «Varia. Suplementos al 'Nuevo Diccionario'. Olvidos, rectificaciones y ganancias de los pliegos sueltos poéticos del siglo XVI» (III), *Criticón*, 77 (1999), 143-153.

—, «Varia. Suplementos al 'Nuevo Diccionario'. Olvidos, rectificaciones y ganancias de los pliegos sueltos poéticos del siglo XVI» (IV), *Criticón*, 79 (2000), 167-176.

—, «Varia. Suplementos al 'Nuevo Diccionario'. Olvidos, rectificaciones y ganancias de los pliegos sueltos poéticos del siglo XVI» (V), *Criticón*, 83 (2001), 197-201.

—, «Varia. Suplementos al 'Nuevo Diccionario'. Olvidos, rectificaciones y ganancias de los pliegos sueltos poéticos del siglo XVI» (y VI), *Criticón*, 90 (2004), 137-152.

—, *Suplemento al Nuevo diccionario bibliográfico de pliegos sueltos poéticos (siglo XVI) de Antonio Rodríguez-Moñino*, edición de Laura Puerto Moro, Vigo, Editorial Academia del Hispanismo, 2014.

Baranda, Nieves, «Andanzas y fortuna de una estrofa inexistente: las quintillas dobles o coplas de ciego», *Castilla*, 11 (1986), 9-36.

Bauer Landauer, Ignacio, *Papeles de mi archivo. Los turcos en el Mediterráneo (Relaciones)*, Madrid, Editorial Ibero-Africano-Americana, 1923.

Bégrand, Patrick, ed., *Representaciones de la alteridad, ideológica, religiosa, humana y espacial en las relaciones de sucesos, publicadas en España, Italia y Francia en los siglos XVI-XVIII*, Besançon, Presses Universitaires de Franche-Comté, 2009.

Canavaggio, Jean, «El villano cómico en el teatro de Sebastián de Horozco», *Criticón*, 94-95 (2005), 169-182.

Carro Carbajal, Eva Belén, Pedro M. Cátedra y María Sánchez-Pérez, *Literatura popular impresa en La Rioja en el siglo XVI*, San Millán de la Cogolla, CiLengua, 2008.

Cátedra, Pedro M., *Invención, difusión y recepción de la Literatura popular impresa (siglo XVI)*, Mérida, Editora Regional de Extremadura, 2002.

Cátedra, Pedro M., dir., y M.ª Eugenia Díaz Tena, ed., *Géneros editoriales y relaciones de sucesos en la Edad Moderna*, Salamanca, Sociedad Internacional

para el Estudio de las Relaciones de Sucesos (SIERS) y Seminario de Estudios Medievales y Renacentistas (SEMYR), 2013.

Ciappelli, Giovanni, y Valentina Nider, eds., *La invención de las noticias. Las relaciones de sucesos entre la literatura y la información*, Trento, Università degli Studi di Trento, 2017.

Civil, Pierre, Françoise Crémoux y Jacobo Sanz Hermida, eds., *España y el mundo mediterráneo a través de las relaciones de sucesos (1500-1750)*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2008.

Ferrer Valls, Teresa, «El espectáculo de la fe: manifestaciones religiosas de la fiesta pública en el siglo xvi», *Criticón*, 94-95 (2005), 121-135.

Ferrer, David, *Ávila y la Literatura del Barroco*, Ávila, Institución «Gran Duque de Alba», 2004.

Gamba Corradine, Jimena, «Lutero en pliegos: hacia un corpus de pliegos castellanos quinientistas con representaciones del hereje (I)», *Lutero y la Reforma en el teatro áureo*, eds. Javier Espejo Surós y María Luisa Lobato, monográfico de *eHumanista*, 40 (2018), 411-435.

García de Enterría, M.ª Cruz, *Literaturas marginadas*, Madrid, Playor, 1983.

García de Enterría, M.ª Cruz et al., eds., *Las relaciones de sucesos en España (1500-1750). Actas del I Coloquio Internacional*, París/Alcalá de Henares, Publications de La Sorbonne/Publicaciones de la Universidad de Alcalá, 1996.

García López, Jorge y Sònia Boadas, eds., *Las relaciones de sucesos en los cambios políticos y sociales de la Europa Moderna*, Bellaterra, Universitat Autònoma de Barcelona, 2015.

Gil Fernández, Luis et al., *La cultura española en la Edad Moderna*, Madrid, Istmo, 2004.

Izquierdo, Juan Carlos, «El luteranismo en las relaciones de sucesos del siglo xvi», *Las relaciones de sucesos en España (1500-1750). Actas del I Coloquio Internacional*, eds. M.ª Cruz García de Enterría et al., París/Alcalá de Henares, Publications de La Sorbonne/Publicaciones de la Universidad de Alcalá, 1996, 217-225.

—, «Un acercamiento a la obra de Benito Carrasco: autor en pliegos sueltos», *Actas del IV Congreso Internacional de la Asociación Internacional Siglo de Oro (AISO) (Alcalá de Henares, 22-27 de julio de 1996)*, eds. M.ª Cruz García de Enterría y Alicia Cordón Mesa, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá, 1998, 857-868.

Jones, Martin D. W., *La Contrarreforma. Religión y sociedad en la Europa moderna*, traducción de Federico Palomo del Barrio, Madrid, Akal, 2003.

López Poza, Sagrario y Nieves Pena Sueiro, eds., *La fiesta. Actas del II Seminario de Relaciones de Sucesos*, Ferrol, Sociedad de Cultura Valle Inclán, 1999.

Paba, Antonina, ed., *Encuentro de civilizaciones (1500-1750): informar, narrar, celebrar*, Alcalá de Henares/Cagliari, Universidad de Alcalá/Università degli Studi di Cagliari, 2003.

Proyecto de investigación «Cultura popular y cultura impresa: corpus, edición y *estudio de la literatura de cordel de los siglos XVI y XVII»* [BFF2003-00011]. Guía para los miembros del equipo y colaboradores, Salamanca, Seminario de Estudios Medievales y Renacentistas (SEMYR), 2003.

Redondo, Augustin, «El mundo turco a través de las relaciones de sucesos de finales del s. XVI y de las primeras décadas del s. XVII: la percepción de la alteridad y su puesta en obra narrativa», *Encuentro de civilizaciones (1500-1750): informar, narrar, celebrar*, ed. Antonina Paba, Alcalá de Henares/Cagliari, Universidad de Alcalá/Università degli Studi di Cagliari, 2003, 235-253.

Rodríguez-Moñino, Antonio, *Diccionario de Pliegos Sueltos Poéticos. Siglo XVI*, Madrid, Castalia, 1970.

—, *Nuevo diccionario bibliográfico de pliegos sueltos poéticos. Siglo XVI*, edición corregida y actualizada por Arthur L.-F. Askins y Víctor Infantes, Madrid, Castalia/Editora Regional de Extremadura, 1997.

Sánchez-Pérez, María, *La obra de Gaspar de la Cintera: «ruiseñor» popular del siglo XVI*, Trabajo de Grado, Universidad de Salamanca, 2003.

—, «Un pliego suelto poético de Gaspar de la Cintera sobre algunas batallas navales en el siglo XVI: Velona, Castilnovo y Lepanto», *España y el mundo mediterráneo a través de las relaciones de sucesos (1500-1750)*, eds. Pierre Civil, Françoise Crémoux y Jacobo Sanz Hermida, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2008a, 253-270.

—, «El rumor. Renacimiento, Contrarreforma y noticia», *La fractura historiográfica: las investigaciones de Edad Media y Renacimiento desde el tercer milenio*, dir. Javier San José Lera; eds. F. Javier Burguillo y Laura Mier, Salamanca, Seminario de Estudios Medievales y Renacentistas y Sociedad de Estudios Medievales y Renacentistas, 2008b, 769-779.

—, «Relaciones de sucesos en romance impresas en pliegos de cordel (siglo XVI)», *Hispanic Review*, 83 (1), 2015, 27-45.

Sanz Hermida, Jacobo, «El Gran Turco se ha vuelto christiano: La difusión de las conversiones musulmanas y su instrumentalización político-religiosa», *España y el mundo mediterráneo a través de las relaciones de sucesos (1500-1750)*, eds. Pierre Civil, Françoise Crémoux y Jacobo Sanz Hermida, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2008, 287-298.

Weiner, Jack, ed., *Sebastián de Horozco. Relaciones históricas toledanas*, Toledo, Instituto Provincial de Investigaciones y Estudios Toledanos, 1981.

Anexo

[a1r] RELACIÓN MUY VERDADERA DE LA BIENAVENTURADA NUEVA DE LA CONVERSIÓN DE LOS INGLESES LUTERANOS. HECHAS POR FRANCISCO SÁNCHEZ, ESTUDIANTE, NATURAL DE LA VILLA DE ORGAZ.

[a1v] *Petición dada por los ingleses a sus magestades el Rey y la Reina.*

Nos, los señores espirituales y temporales en las communidades, ayuntados en estas Cortes de todo el reino de Inglaterra, representando el cuerpo de todos los sugetados y señoríos, en nuestro nombre y en nombre de cada uno dellos particularmente, y de todo el reino, por esta nuestra suplicación endereçada a vuestras magestades, rogamos humilmente que esta nuestra suplicación se dé por vuestras magestades al reverendíssimo, en Christo padre y señor, el cardenal Polo, embiado agora especialmente del sanctíssimo señor Julio Papa Tercio de la silla apostólica. Por lo qual, declaramos en gran manera pesarnos de la absencia y innobediencia en este reyno cometida y en sus señoríos contra la dicha sede apostólica, assí en ordenar como en poner execución qualesquiera leyes, ordenanças y decretos contra la primaria auctoridad de la mesma silla, como por causa de impunar a la dicha silla. Assí por hecho como por palabra, atestiguando y aprometiendo por esta nuestra suplicación, en testimonio y declaración desta nuestra penitencia, que estamos y estaremos aparejados por auctoridad de vuestras magestades a hazer qualquier cosa que pudiéremos para que aquellas leyes y ordenanças y decretos sean hechos y dados por negunos en estas presentes Cortes. Assí en nuestro nombre, como en nombre de todo el cuerpo que representamos, en el qual humilmente suplicamos a vuestras magestades que nos quieran ayudar como a limpios y sin parte de toda mácula, en todo lo que toca a la ofensa hecha a la sede apostólica deste cuerpo. A las quales magestades la divina providencia nos sugetó, para que quieran ayudar a esta nuestra humilde suplicación para que nosotros y cada uno y todo el reino alcancemos asolución de la dicha sede apostólica por el reverendíssimo señor legado, asolución y relaxación, libertación de todas las censuras y sentencias, en las quales, por las leyes ecclesiásticas, caímos y porque assí, como hijos penitencia[a2r]les, seamos recebidos en el regaço y unidad de la sancta iglesia de Christo. Para que este noble reino, juntamente con todos sus miembros, puedan ser unidad y sean obedientes a la silla apostólica de los pontífices romanos para servir a Dios y a vuestras magestades para acrescentamiento y auctoridad y honra de la iglesia de Dios.

Comiença la obra, en la qual declara la conversión de los luteranos y las grandes alegrías y procesión que en esta cibdad de Toledo se hizieron por esta bienaventurada nueva.

¡O, quán grande es tu poder
Jesu Christo verdadero!
¡O, cómo das a entender
aquel crecido querer
que te quedó del madero! [5]
Que, aunque somos peccadores,
en fin nos quieres y nos amas,
y siendo siempre traidores,
perdonas nuestros herrores
y con afición nos llamas. [10]

Tiénesnos tan grande amor
que, aunque mucho te ofendemos,
si en nosotros ay dolor,
luego dizes: «Peccador,
ven, si quies, nos abrascemos». [15]
¡O, fuente de piedad!
Cómo siempre está tu puerta
con quicios de caridad
y a todos dizes: «Entrad,
venid, que la tengo abierta». [20]

A muchos dexas caer
en lagos de gran hondura
por mostrar tu gran poder
y, si a ti quieren bolver,
les perdonas su locura. [25]
Quando dan algún gemido
tus ovejas, las perdidas,
luego prestas el oído
para ver si en el balido
conosces ser convertida. [30]

Año de mil quinientos
y cincuenta y cinco años,
con perversos pensamientos
mueven sus entendimientos
los ingleses luteranos. [35]
Estavan todos unidos
en una conformidad
conjurados, bastecidos,
de Lutero proveídos
contra nuestra christiandad. [40]

[a2v] Dizíen grandes heregías
contra nuestro sancto Padre,
buscavan modos y vías
como uviessen fin los días
de la Iglesia, nuestra madre. [45]

Sépase por nuestra tierra,
justa cosa es se publique,
que la gente ingalaterra
quieren matar y dar guerra
al gran príncipe Felipe. [50]

Temen dado su decreto
los mayores cavalleros,
y el mayor y más discreto
dio las firmas y secreto
al gran rey y reina veros. [55]
Y aquella reina María
de la cathólica seta,
mandó a su cavallería
que prendan la cismería
de la luterana seta. [60]

Manda que con crueldad
luego sean degollados,
Felipe, con caridad:[47]
«Reina —dize—, perdonad
estos malaventurados». [65]
Como claramente vieron
la hermandad del gran rey,
al memento conoscieron
su gran yerro y le pidieron
que les diesse perdón él. [70]

Dizíenle todos: «Señor,
suplica aquel Padre santo,
de la iglesia gran pastor,
nos alcance con amor,
gracia del Espíritu Sancto». [75]
A Apolo, gran cardenal,
su santidad les embía,
para remediar su mal
con cibo espiritual
las heridas les ungía. [80]

Dieron una petición
para más seguridad,
que la sancta Inquisición
entre y tienda su pendón
con muy gran reguridad. [85]
Han pedido asolución

47. En el verso se lee: Felipe con con caridad.

de su gran desobediencia
y de toda excomunión
piden que les den unión
en la sancta penitencia. [90]

Por ningunas dan las greyes
contra la silla romana,
han entregado a los reyes,
los estatutos y leyes
de la cisma luterana. [95]
Sin de nadie ser forçados
tienen por bien de venir
a confessar sus peccados,
muy prestos y aparejados,
para nuestro Dios servir. [100]

[a3r] Pésales en gran manera
por la culpa cometida,
la cruz toman por vandera
diziendo: «Por ti se espera
ser sana nuestra herida». [105]
Las rodillas por el suelo
dizen: «Cruz, tú sálvanos,
pues que quiso el Rey del cielo
pagar en ti [n]uestro duelo.[48]
¡O, cruz sancta, líbranos!» [110]

Como el ciervo ya herido
va las aguas a buscar
por si puede ser guarido,
los ingleses han venido
a la iglesia a se vañar. [115]
Siéntense tan malheridos
con la yerva de Satán,
vienen tan arrepentidos,
que braman y dan gemidos
llamando a Dios: «Capitán». [120]

Quando dizen: «¿Nos veremos
fuera de tiniebla y pena?
¿Cómo, Señor, cantaremos
canto nuevo, que nos vemos
en aquesta tierra agena?». [125]
Como lobos muy hambrientos
vienen muy despavoridos,

48. En el verso se lee: pagarar en ti uestro duelo.

[…] y hambrientos
a buscar los mandamientos
del amor de Dios vencidos. [130]

Nómbranse los peccadores
con muy grande eficacia,
pregónanse por traidores,
piden a los confessores
los restituyan en gracia. [135]
Tienen gran conocimiento
de los herrores passados,
están en sugetamiento
al rey y su mandamiento,
a la iglesia y sus perlados. [140]

Pésales porque cayeron
en la seta mahomita,
pésales porque ofendieron
los sanctos y aborrecieron
a la Virgen tan bendita. [145]
Pésales también porque
cometieron sacrilegio
en la iglesia y vuestra fe,
pésales porque no fue
conocido el privilegio. [150]

Pésales de tal manera
porque no les ha pesado,
que con fe muy verdadera
dizíen: «¡O quién nunca fuera
en este mundo engendrado!». [155]
Dan gracias al Redemptor
cantando: «Gloria en el cielo,
sancto, sancto eres Señor,
de batallas vencendor,
míranos en este suelo». [160]

[a3v] Diziendo: «¡O, Criador,
Jesu Christo verdadero,
adorámoste, Señor,
que con divinal amor
moriste como cordero!». [165]
Diziendo: «¡O, Jesú mío,
que fuiste puesto en la cruz,
en ti está nuestro confío
y en tu sancto poderío
que de tiniebla hazes luz! [170]

»Ten por bien de nos mirar

con tus ojos piadosos,
porque sea nuestro sembrar
lágrimas para alcançar
tu thesoro tan precioso». [175]
Cómo quisiste, Señor,
movelles los coraçones,
porque con mayor hervor
conosciesen el herror
de sus malas intenciones. [180]

Luteranos feme[n]tidos,
que tu fe contradizíen,
ya los tienes convertidos
aquellos endurescidos
que tu[s] templos destruíen. [185]
Aquel Felipe y María,
reyes de tan gran valor,
fueron el exemplo y guía
para produzir la vía
de tu sancta fe, Señor. [190]

Aquellos de quien se espera
que tu fe será ensalçada,
aquellos que su vandera
pondrán de oy más en frontera,
juntamente con su armada. [195]
Estos son los que quisiste
Tú juntar por tu bondad,
estos son en quien consiste
gran christiandad y les diste
fe y amor y caridad. [200]

Estos son por quien llegó
a Toledo, esta cibdad,
la nueva y se holgó
toda junta quando oyó
una tan gran novedad. [205]
Esta nueva venturosa
que entre la gente se supo
fue tenida por gran cosa,
la gente está muy gozosa
qu'el plazer ya no les cupo. [210]

A diez días de hebrero,
un domingo en siendo el día,
no quedava cavallero,
ciudadano ni estrangero
que no hiziesse alegría. [215]
Salieron tantos visages

que apenas podré dezillo,
locos, turcos y salvages
buscavan modos y trages,
tantos, que no sé escrevillo. [220]

[a4r] Por quinze días mandaron
que se hagan alegrías,
en los quales se sacaron
disfraces que no cesaron
de salir noches y días. [225]
Muchos toros se corrieron,
jugavan a la sortija,
carros triumphales salieron,
juegos de cañas se hizieron,
cada qu[a]l se regozija. [230]

Los officios han salido,
cada qual de su manera,
que otra cosa no se ha vido
semejante, ni ha salido
en Toledo ni en su tierra. [235]
Un jueves del Arrabal
de Sanctiago salieron
cient turcos al natural,
uno de otro desigual,
en vestidos difirieron. [240]

De librea colorada
salieron ropavegeros[49]
de oro muy bien bordada
ricamente recamada[50]
con penachos y sombreros. [245]
Los cavalleros salieron
con libreas muy galanas
y en Çocodover corrieron[51]
sortija y también se dieron
con naranjas y con cañas. [250]

Salieron los çapateros
en otro siguiente día,
con tantos de alavarderos,
atabales, trompeteros,
a modo de infantería. [255]
Mercaderes principales

49. No se lee bien, pero parece poner: rapavegeros.
50. En el texto se lee: ricomente recamada.
51. Corregimos, puesto que se lee: Çocadover.

su librea fue amarilla,
muy pujantes y triunfales
ivan ocho cardenales
y el Dios de amor que los guía. [260]

También de noche salieron
los del arçobispal coro,
muy sobervios se vistieron
y por más disfrazarse dieron
con pomas y güevos d'oro. [265]
Estando con gran hervor
celebrando esta alegría,
nuestro alto Emperador
por confirmarla mejor
una nueva nos embía. [270]

En la qual nos dio a entender
a su tierra ser venidos
muchos pueblos a creer
en la fe y a conoscer
sus peccados cometidos. [275]
Teniendo por entendido
qué harán todos assí,
es el gozo más subido
y se haze más cumplido
que se ha hecho hasta aquí. [280]

[a4v] Començaron de tocar
las perrochias sus campanas,
comiençan a pregonar
que vengan todos a dar
a Dios gracias soberanas. [285]
Salió de Sancta María
la procesión general,
salió mucha clerezía,
quarenta cruzes avía
y el pendón sacramental. [290]

Salieron las cofradías,
todas quantas se hallaron,
sacabuches, chirimías,
trompetas y melodías,
cient cantores que cantaron. [295]
Era cosa tan de ver
que yo pienso no se ha vido,
será locura poner
la cera que podía arder
y la gente que ha salido. [300]

Quando gozo tan cumplido

han urdido acá en el suelo,
muy mayor y más subido
será el que abrán tenido
los cortesanos del cielo. [305]
No tiene comparación
la sublimada alegría
qu'en la celestial legión
se hará en la conversión
de los reinos de María. [310]

Hagan todos alegrías,
tome gozo nuestra España,
ruenguen a Dios por los días,
de reyes, cavallerías,
por el Papa y su compaña. [315]
Digan todas las naciones:
«A ti loamos, Señor,
que mueves los coraçones.
Oye nuestras oraciones,
venga a ti nuestro clamor». [320]

Conózcante por Señor,
turcos, moros, luteranos.
Guarda nuestro Emperador,
haz que teman su furor
los franceses y tiranos. [325]
En toda la christiandad
ten por bien de poner paz,
mírame con piedad
que tu siervo so en verdad,
Francisco Sánchez de Orgaz. [330]

Tu santíssima passión
siempre esté en nuestra memoria,
límpianos el coraçón
porque aquí ayamos perdón
y en tu sancto reino gloria. [335]
Todos gracias a Dios demos,
todos juntos a la hora,
pues los luteranos veemos
que han quebrado palos, remos
de su nave engañadora. [340]

Finis.

Carlos V y Lutero en el espejo: la Dieta de Worms (1521) en la historiografía española del siglo XVI

Francisco Bautista
Universidad de Salamanca
francisco.bautista@usal.es

Recepción: 30/04/2019, Aceptación: 19/05/2019, Publicación: 04/12/2019

Resumen
Este trabajo proporciona un estudio crítico de las narraciones en torno al encuentro entre Carlos V y Lutero en el curso de la Dieta de Worms (1521). Este hecho, que tuvo una especial repercusión en la ruptura de Lutero con Roma y en los problemas políticos del Emperador en Alemania, fue narrado por diversos intelectuales e historiadores españoles a lo largo del siglo XVI. Aquí se analizan los relatos escritos al calor de los hechos, y también su posición en las historias sobre Carlos V producidas en la segunda mitad del siglo XVI, atendiendo sobre todo a las piezas menos conocidas o inéditas.

Palabras clave
historiografía; testimonio; imprenta; manuscritos; luteranismo; contra-historia

Abstract
Carlos V and Luther in the mirror: The Diet of Worms (1521) in Spanish historiography of the 16th century
This article provides a critical study of the narrative accounts about the meeting between Charles V and Luther in the course of the Diet of Worms (1521). This event, which had a special impact on Luther's break with Rome and on the political problems of the Emperor in Germany, was narrated by various Spanish intellectuals and historians throughout the 16th century. Here the stories written in the heat of the facts are analyzed, as well as histories about Carlos V produced in the second half of the 16th century, paying special attention to the less known or unpublished pieces.

Keywords
historiography; testimony; printing; manuscripts; Lutheranism; counter-history

ISSN 2462-6813 (papel), ISSN 1988-1088 (en línea)
https://doi.org/10.5565/rev/studiaaurea.356

Introducción

La comparecencia de Lutero ante Carlos V en el curso de la Dieta de Worms (1521) no solo significó un hito importante en el itinerario de la ruptura del teólogo agustino con Roma y en el desarrollo del luteranismo, sino que marca también la primera intervención de Carlos V en un conflicto cuyas repercusiones políticas se proyectarían sobre el conjunto de su largo gobierno. Aunque el episodio de Worms es bien conocido, valdrá la pena recordar aquí los datos esenciales, con una breve contextualización, ya que ello servirá al análisis de los textos y fragmentos sobre los que trato a continuación. Tras la publicación de las famosas Noventa y cinco tesis en 1517, el papa León X hubo de intervenir para tratar de que Lutero se retractase de ciertas opiniones emitidas en ellas, en particular sobre las indulgencias. Llamado a presentarse ante el legado pontificio, el cardenal Tomás Cayetano (1469-1534), durante la Dieta de Augsburgo, presidida por el emperador Maximiliano, Lutero evitó rectificar en el curso de tres comparecencias celebradas entre los días 12 y 15 de octubre de 1518. Ese encuentro termina entonces sin ningún tipo de compromiso, y Lutero huye de Augsburgo ante el temor a ser apresado. El 15 de junio de 1520 se publica la bula *Exsurge Domine*, que, aunque aún no excomulga a Lutero, le conmina a abandonar sus enseñanzas ajenas a la doctrina católica. Lejos de surtir efecto, a lo largo de 1520 Lutero da a conocer varias obras en las que eleva el tono contra Roma y radicaliza sus propias posiciones, que afectan a aspectos centrales de la doctrina romana, como la confesión, la creencia en el Purgatorio o, con algunos matices, el culto de los santos. La respuesta del Papado no se hace esperar, y el 3 de enero de 1521 aparece la bula *Decet Romanum Pontificum*, donde se decreta la excomunión de Lutero. Es en este contexto, en la antesala de la Dieta de Worms, que se extendió del 28 de enero al 25 de mayo, y con la que se inauguraba el gobierno imperial de Carlos V, en el que se llevaron a cabo las gestiones para que el Emperador aceptase recibir a Lutero e interviniese en su disputa con Roma. La presencia de Lutero no formaba parte de las discusiones oficiales en la Dieta, que se centrarían en asuntos de gobierno y cuestiones fiscales. Sin embargo, Carlos accedió a la petición del elector Federico de Sajonia (1463-1525), entre otros, de escuchar a Lutero antes de asumir la condena papal.

La llegada de Lutero a Worms tuvo lugar el 16 de abril, en un clima de amplia expectación, y con muchos partidarios a su lado. Compareció ante el Emperador en la tarde del día siguiente, y junto a unos libros suyos dispuestos sobre una mesa se le preguntó si reconocía su autoría y si se reafirmaba o se retractaba de lo que en ellos había escrito. Lutero dijo ser el autor de los textos, pero ante la trascendencia de la segunda pregunta solicitó un poco de tiempo para responder con seguridad. Al día siguiente, de nuevo en la tarde, Lutero declaró que se reafirmaba en lo publicado, hasta que alguien le convenciera de sus errores con la autoridad de la Biblia, diciendo que no quería mentir ni actuar contra su conciencia. Con las palabras de Lutero se puso fin a su comparecencia, y se diluía

la posibilidad de encontrar una solución rápida o sencilla, lo que hizo que la mediación del Emperador resultase prácticamente inútil. El 19 de abril, Carlos V leyó una declaración ante los electores en la que subrayaba su compromiso con la fe católica y con la defensa de la unidad de la cristiandad. Aun así, todavía en los días siguientes diversas personalidades del círculo imperial trataron sin éxito de arrancar algún tipo de concesión por parte de Lutero. Protegido por el salvoconducto que Carlos V le había concedido, Lutero abandonó Worms el 26 de abril, y pocos días después, el 4 de mayo, tuvo lugar la ficción de un asalto, que le permitió refugiarse en el castillo de Wartburg para poder sortear la sentencia de destierro que el Emperador ya había anunciado. El 25 de mayo Carlos V promulgó el llamado Edicto de Worms por el que se proscribía a Lutero y se prohibía la difusión y la lectura de sus textos.[1]

Puede decirse que el episodio de Worms acabó siendo una demostración de fuerza del teólogo y de sus partidarios, y que el escenario de la corte imperial fue hábilmente aprovechado para dar una mayor resonancia a la propia figura de Lutero y a sus ideas. No es extraño, por tanto, que existan numerosas relaciones sobre este episodio, que circularon además con profusión desde muy pronto. Los personajes envueltos en estos hechos, con un joven Carlos que comenzaba su mandato imperial en medio de favorables auspicios y con un Lutero como estrella ascendente en la polémica religiosa, y los propios hechos, que se cierran con la desaparición novelesca del agustino, contribuyeron a acentuar la resonancia de lo acaecido en Worms. Vista esa expectación, tampoco debe sorprender que se redactasen diversos relatos testimoniales por intelectuales españoles que formaban parte del séquito imperial. Estas narraciones inauguran la inscripción de la comparecencia de Lutero ante Carlos V en la memoria histórica sobre este último, aunque solo sea en principio de forma virtual, al estar desligados de un marco más amplio sobre los hechos del Emperador.

En este sentido, es interesante notar que, ante la escasez de la presencia de Lutero en obras hispánicas de tipo histórico, será justamente el episodio de Worms uno de los escasos momentos en los que el teólogo agustino emerge en los textos, o al menos aquel en torno al cual se articulan otras menciones. En cierta medida, no solo era tentador, sino casi inevitable, ya que tal fue el único momento en el que los itinerarios de ambos personajes coincidieron en el tiempo y el espacio. Al intervenir en el conflicto religioso, Carlos lo hacía ejerciendo sus facultades imperiales, como él mismo manifestó en su declaración del 19 de abril y en el posterior Edicto de Worms, de modo que al narrar su vida resultaba esperable tocar este asunto. Sin embargo, el diverso tratamiento que el episodio recibió en las varias obras históricas sobre Carlos V escritas a lo largo del siglo XVI sugiere que fue visto como un *locus* historiográfico particularmente

1. Para una detallada exposición sobre la Dieta de Worms, puede verse García-Villoslada (1973-1976: I, 527-582).

controvertido o problemático. Desde la concentración estricta en los hechos a la contextualización, siquiera mínima, de las ideas de Lutero, desde la supresión de este encuentro a la consolidación estereotipada del mismo, en base a los textos canónicos antiluteranos y su adaptación hispánica, la propia variación muestra la dificultad de la corte imperial o de los historiadores de Felipe II para articular una respuesta en términos de imagen y de memoria. A lo largo de este trabajo, se tratará de ofrecer un análisis de los principales textos quinientistas, atendiendo también a su difusión e impacto. Para ello, me centraré primero en los relatos de tipo testimonial para pasar luego a las obras propiamente históricas, tanto aquellas compuestas al final del reinado de Carlos V como las producidas durante la época de Felipe II.[2]

«Habes rem fidelissime descriptam». Testimonios hispánicos sobre Worms

Los textos que conocemos sobre Worms compuestos por testigos presenciales o que se escribieron a partir de informes de personas que se encontraron presentes en los hechos son de carácter bastante diverso, y no son demasiado abundantes. Contamos con una relación pormenorizada, con una carta literaria y con dos escritos de carácter memorialístico, donde este encuentro se menciona de pasada o de forma elíptica. Son textos redactados también en momentos no siempre coincidentes, que van desde el relato efectuado al calor de los hechos hasta una rememoración tiempo después, con la perspectiva que dan los sucesos posteriores. Es difícil, por tanto, establecer una comparación estricta, aunque su consideración conjunta muestra bien la variabilidad de la representación y de la memoria de Worms.

Comencemos por la relación que acabo de mencionar, y que es probablemente el testimonio redactado con una mayor inmediatez. Se trata de una narración pormenorizada, presentada casi a modo de diario, que se detiene especialmente en las dos jornadas de la comparecencia de Lutero (17 y 18 de abril), en la declaración de Carlos V del día 19, y de forma más breve en los sucesos siguientes hasta la salida de Lutero y las noticias posteriores sobre su secuestro y los responsables del mismo, cuyo propósito y significado se conoce solo el 16 de mayo. Un relato escrito probablemente en diversas fases, que se cierra en todo caso el 16 de mayo, y que por tanto fue compuesto al hilo de los hechos. Esta relación se ha transmitido de forma manuscrita, y ha llegado hasta nosotros al menos en cuatro testimonios: París, Affaires Étrangères, Espagne, 217 y Madrid, Instituto Valencia de Don Juan, ms. 26-I-23 (ambos de mediados del siglo XVI),

2. El tema que me propongo ha sido abordado de forma extensa y monográfica en dos importantes estudios, a cargo de Pfandel (1930-1931) y Goñi Gaztambide (1983). Menciono otros estudios más puntuales a lo largo del trabajo.

y Londres, British Library, Egerton 307, y Madrid, Biblioteca Nacional, 7084 (los dos del siglo XVII). Aunque la relación no lleva en ningún caso indicación de autoría, el primer editor, Adolf Wrede, que ofreció una transcripción incompleta del texto a partir del ms. Egerton 307, sugirió que podría haber sido escrita por el jurista y consejero real Lorenzo Galíndez de Carvajal, que acompañó a Carlos en aquella jornada. Esta hipótesis fue formulada en función de que el texto en el ms. Egerton 307 se incluye en una miscelánea que contiene otras piezas de carácter histórico o jurídico expresamente firmados por Galíndez.[3]

Puede decirse ahora que, con la excepción del testimonio hoy en el Instituto Valencia de Don Juan, todos los demás exhiben la misma agrupación. Este último ejemplar consiste en una variada miscelánea de tipo documental, pero los dos otros dos proceden también de misceláneas que, con diversos matices, guardan un estrecho parentesco con la de Egerton 307. El ms. BNE 7084 es un ejemplar muy similar, aunque no sabemos si puede establecerse una relación directa. El caso de los folios hoy en Affaires Étrangères es más interesante, pues también nos ilustra sobre los entornos de difusión de este texto. No hay duda de que esos folios fueron arrancados de un manuscrito más extenso, y hoy podemos afirmar sin duda que proceden del ms. BNE 1752, donde faltan justamente los folios actualmente en los archivos parisinos. La letra es la misma, la coincidencia en la foliación es estricta, y el último folio hoy en París se continúa sin rupturas en el manuscrito de la BNE. Este ejemplar perteneció además al historiador Ambrosio de Morales (1513-1591), de cuya mano es la rública que presenta el texto de la relación, y que también introdujo algunas otras anotaciones en el resto de BNE 1752. Pues bien, este ejemplar es igualmente una miscelánea que en su primera parte, la que incluye nuestro texto, agrupa un conjunto similar de textos de Galíndez de Carvajal, aunque con algunas diferencias frente a Egerton 307 y BNE 7084. La coincidencia de la presentación del texto en estos tres casos refuerza por tanto, a mi juicio, la posible autoría de Galíndez de Carvajal, aunque ciertamente carecemos de datos externos y objetivos que permitan asentarla.

Sea como fuere, encaja perfectamente en el marco historiográfico en el que se nos presenta, después del memorial de Galíndez sobre el reinado de los Reyes Católicos y los primeros pasos del gobierno de Carlos V, y detrás de algunos documentos y pareceres de esos primeros años, y por tanto dentro de un conjunto de piezas destinadas a dejar memoria de algunos hechos especialmente relevantes, incluso para servir como material para un futuro cronista. En este sentido, que uno de los usuarios posteriores haya sido un historiador como Morales no tendría nada de sorprendente. Sin embargo, lo cierto es que, como veremos, esta relación parece haber sido desconocida para todos aquellos que escribieron sobre

3. Wrede (1896: 652); véase también Pfandl (1930-1931: 493-496). El ejemplar en París, Affaires Étrangères, Espagne, 217 fue editado por Morel-Fatio (1914). Sobre el que se custodia en el Instituto Valencia de Don Juan llamó la atención Redondo (1965: 119, n. 1).

Worms, pues no dejó huellas en ninguna obra posterior. Tiene una orientación eminentemente informativa, que se caracteriza por una focalización estricta sobre los hechos, sin contextualización de ningún tipo, tanto sobre el problema luterano, como sobre las propias gestiones para lograr la presencia de Lutero en Worms. Se abre directamente con la comparecencia de este el día 17, y tiene un carácter fuertemente descriptivo, tratando de dar cuenta de todos los detalles relevantes de la actuación de Lutero ese día y el siguiente. Recoge luego la declaración de Carlos V del 19 de abril, y la última sección, más rápida, resume de forma sintética los sucesos más relevantes que siguieron a la comparecencia de Lutero y la reacción del Emperador. Al margen de su horizonte descriptivo, es indudable que se trata de un texto escrito por un español, como muestra su atención por la reacción de los escuderos españoles después de la intervención de Lutero el 18 de abril, o la inclusión de la noticia de la llegada de una carta del Consejo de Estado animando al Emperador a combatir las opiniones luteranas.

Vale la pena citar el primero de estos pasajes, porque muestra bien el clima de tensión y enfrentamiento en que tuvieron lugar las sesiones, y porque probablemente es indicio de una reacción que supera el perímetro de los caballeros directamente aludidos:

> Y toda la otra gente y el dicho Lutero, alegre y acompañado de muchos Alemanes que le llevavan sobarcado, salió de palacio. El qual y ellos, alçados los bracos y meneando las manos y dedos a la forma que los Alemanes tienen, quando rronpen lanças, en señal de vitoria, le llevaron a su posada, y a la salida de palacio los mocos d'espuelas de los Españoles, que estavan esperando a sus amos a la puerta, dieron grita diciendo: al fuego! al fuego![4]

Ahora bien, sea por la naturaleza del texto, escrito casi a modo de diario, o sea por una intención deliberada, lo cierto es que la relación no permite por sí misma entender el conflicto que en ella se refiere, al privar al lector de todo tipo de contextualización, En sintonía con ello, no hay en esta pieza ningún propósito explicativo, pues apenas se explicitan las motivaciones de las partes. Solo en un momento, hacia el final de la relación, cuando se refieren brevemente las deliberaciones que se tuvieron con Lutero después de su comparecencia, se afirma que, según algunos, él mismo aseguró que no podía retractarse puesto que estaba comprometido con algunos que querían indisponer a los cristianos contra el Papado. En consonancia con todo ello, la relación termina de un modo abierto, anunciando medidas del Emperador antes de salir de Worms, que ya no se llegan a incluir.

Se trata, pues, casi de un fragmento, de una viñeta eminentemente descriptiva, focalizada estrictamente sobre los días 17 y 18 de abril, con unas breves notas

4. Morel-Fatio (1914: 42).

en torno a los sucesos posteriores. Quizá su carácter se relacione con su naturaleza subsidiaria, es decir, con el propósito de servir a una historia posterior, más amplia, pero también puede entreverse en ello la dificultad o la reticencia entre buena parte de los historiadores e intelectuales del momento para ofrecer una contextualización de la actuación de Lutero. Rasgo que no nace necesariamente de un desconocimiento, sino tal vez de la decisión de no introducirse en los problemas doctrinales y eclesiásticos que todo el asunto implicaba. En este sentido, veremos que los textos fluctúan entre aquellos que poseen un componente reflexivo, bien sobre Lutero, bien sobre el Emperador, y aquellos otros que sin dejar de mencionar los hechos pasan sobre ellos de forma bastante expeditiva.

En tal sentido, el siguiente texto constituye en buena medida el reverso de la relación manuscrita que acabamos de ver. Se trata de las dos cartas enviadas por Alfonso de Valdés a Pedro Mártir de Anglería, y que este último inserta en sendas cartas suyas remitidas a otros corresponsales. Ambas misivas se singularizan desde el punto de vista de la difusión, al ser los únicos textos impresos entre los escritos en época del Emperador. En efecto, Mártir de Anglería incluyó sus epístolas, con la copia de las cartas de Valdés en su interior, dentro de su *Opus epistolarum*, publicado en Alcalá en 1530.[5] Y esto hubo de favorecer su influencia en otras obras, como veremos a continuación.

Las dos cartas de Valdés componen un díptico fuertemente trabado, dentro del cual la primera se centra en el origen y primeros pasos de las acciones y propuestas luteranas, y la segunda se ciñe específicamente a la descripción e interpretación de la Dieta de Worms. La primera está fechada el 31 de agosto de 1520, aunque debe ser probablemente algo posterior, ya que se cita el escrito luterano *De la cautividad de Babilonia*, que se publicó a comienzos de octubre de ese año. La segunda lleva fecha del 13 de mayo de 1521, y en este caso no hay motivos para retrasar esa data, de modo que habría sido escrita al calor de los hechos, contemporáneamente a la relación anónima que hemos visto antes. El hecho de que se trate de dos cartas de Valdés incluidas en sendas misivas de Mártir de Anglería y de que tengan una clara continuidad temática, narrativa e incluso conceptual hace difícil analizarlas por separado, y de hecho quienes se valieron de ellas las consideraron conjuntamente, asumiendo la narración de Valdés e incorporando datos de ambas. La primera carta, la más extensa de las dos, proporciona un contexto histórico y conceptual que permita dar una interpretación del problema, y también una valoración sobre las posibilidades y los límites de lo acaecido en la Dieta de Worms. En este sentido, Valdés propone una visión de las posturas luteranas y de su éxito en función de varios factores:

5. Mártir de Anglería (1530: fols. 157v-158r y 172r-v). La obra se reimprimió en 1670, pero carecemos de una edición moderna. Existe, sin embargo, una traducción de López de Toro, por la que cito a continuación: Mártir de Anglería (1953-1957). Sobre las cartas de Valdés puede verse, además de los estudios de Pfandl y Goñi Gaztambide, González Novalín (1981: 190-192).

las mezquinas luchas entre frailes (dominicos, gestores y defensores de las bulas, y agustinos, a los que pertenece Lutero), la tensión entre Federico, duque de Sajonia y Alberto, arzobispo de Maguncia (1490-1545), la opulencia de Roma y su temor a un concilio, y finalmente la obstinación de Lutero. En toda su valoración, se trasluce una clara apreciación del conflicto en clave erasmista, tanto desde un punto de vista retórico (con su apelación a los frailes), como por la más o menos explícita crítica a Roma o la defensa de un concilio como la única vía para evitar la ruptura dentro de la cristiandad[6]. También, al igual que Erasmo, Valdés concede un papel relevante a Carlos V, como aquel que puede garantizar el justo desarrollo del concilio.

La segunda carta se centra específicamente en el episodio de Worms. Proporciona una descripción esencial de la comparecencia de Lutero los días 17 y 18 de abril, y muestra la negociación posterior con Lutero, sin ningún resultado, y también las discusiones dentro del círculo imperial en torno a la redacción y publicación del Edicto antiluterano. La conclusión de Valdés es profundamente pesimista, y contrasta con la opinión de otros para los cuales la respuesta de Carlos V surtiría un efecto decisivo:

> Entonces el César […] dado un gravísimo edicto contra Lutero, los luteranos y sus escritos, mandó quemar con la mayor pompa y aparato cuantos libros de Lutero se encontraron aquí, a fin de que todas las ciudades de Alemania siguiesen el mismo ejemplo. Aquí tienes ya el fin, como algunos quieren, de esta tragedia; pero yo me persuado que no es el fin, sino el comienzo de ella.[7]

Valdés relata entonces que los libros de Lutero se siguen vendiendo y comprando como antes, incluso con la presencia del Emperador, para reflexionar que en su ausencia el problema no haría sino agravarse. La carta se cierra de forma sombría, presentando una posible solución como algo que ya se ha dejado escapar, como una ocasión perdida, y remitiendo a la providencia divina el que pueda evitarse «la perdición de la república cristiana».[8]

Las cartas de Valdés son un testimonio elocuente de la preocupación por el problema luterano en el entorno del Emperador entre 1520 y 1521, de la opinión que veía con buenos ojos su implicación, y de una postura que apelaba a una gestión del conflicto que lo canalizase a través de un concilio. Y el tono diferente de las dos cartas responde bien a su cronología, y a la evolución de las impresiones que desde Erasmo y los intelectuales próximos a él se fue produciendo en esos dos años. Así, todavía a fines de 1520 existía la esperanza en que la intervención de

6. Para la posición de Erasmo en el contexto de la Dieta de Worms, ver Tubau (2013: 65).
7. Mártir de Anglería (1953-1957: IV, 164).
8. Mártir de Anglería (1953-1957: IV, 165). El 25 de febrero de 1521 escribía Erasmo a Nicolaas Everaerts: «Sed ipse [Lutero] seipsum suis telis conficit. Hec igitur fatis arbitror relinquenda». Aquí encontramos ya esa apelación al destino o a la Providencia. Véase además Tubau (2013: 64-65).

Carlos V, su influencia sobre los príncipes electores, y una actitud no abiertamente hostil frente a Lutero, que se aviniese a escucharle, pudiesen abrir algún tipo de resquicio, por pequeño que fuera, para intentar un acercamiento. Pero estas perspectivas se fueron alejando cada vez de forma más evidente a partir de la publicación del escrito *De la cautividad de Babilonia*, y de la radicalización de las posturas luteranas. En este sentido, la crudeza con la que Valdés presenta la ineficacia del Edicto imperial es similar a aquella con la que había presentado la de las bulas papales, al tiempo que ponía de manifiesto la magnitud de un problema cuya resolución solo parecía estar en manos de Dios. Este último punto es interesante por cuanto apunta a que la focalización de la mirada de Valdés está menos en la persona de Lutero que en el conflicto mismo y en su resolución, para lo cual tratan de identificarse causas y responsabilidades varias, y se requiere en todo momento una actitud comprensiva y activa de la Iglesia romana.

Los otros dos textos de tipo testimonial que mencionaba al principio son de carácter muy diferente, y en ellos la presencia de Lutero y de Worms se ciñe a una rápida (y en un caso elusiva) referencia. Se trata de las *Memorias* de Sancho Cota, que terminan de forma abrupta en 1538, y de las *Memorias* de Carlos V, escritas al final de su reinado. En ambos casos, el episodio que aquí nos interesa no se presenta aislado o con una focalización específica, sino que lo hace dentro de un relato más amplio sobre las acciones del Emperador. Sancho Cota (c.1480-1546) se refiere en varias ocasiones a Lutero, aunque de forma muy sucinta, como cuando alude al comienzo de su notoriedad.[9] Por lo que hace a la Dieta de Worms, su testimonio es interesante por cuanto sugiere el especial interés que Carlos V habría puesto en este problema, y por su alusión al planteamiento en la Dieta de ciertos españoles. Veamos el pasaje completo, que no es demasiado conocido:

> Antes que partiese, enbió a dezir a Luterio, que estava en Alemaña, que le rogava que viniese a fablar con él y le prometía que vernía seguro y bolvería sin que ninguno le fiziese mal. El qual Luterio vino (a Bruselas *borrado*) y fabló al enperador. El qual le rogó que se quitase de su mala seta y le puso muchos maestros en santa teología que disputaron con él y nunca le pudieron convertir. Algunos españoles uvo que le quisieron matar, mas no osaron porque el enperador le avía dado su palabra. E así se fue con su mala opinión.[10]

Es evidente que en el relato de Cota hay ya una cierta estilización, que lleva a reducir el episodio a los personajes de Carlos y Lutero, y a exagerar la iniciativa del primero. Pero el cuadro general es esencialmente correcto, y dentro de él destaca el deseo de algunos españoles de asesinar a Lutero, un motivo que, con variaciones diversas, veremos aparecer en otros textos.

9. Keniston (1964: 155).
10. Keniston (1964: 161-162).

Las referencias en las *Memorias* de Carlos V son también muy fugaces, aunque no están desprovistas por ello de interés. En el texto se habla de Lutero justamente en relación con el comienzo de la Dieta de Worms, aunque sin aludir en ningún momento a la comparecencia del agustino, estableciendo una sincronía entre la herejía luterana y la guerra de las Comunidades:

> E teve a primeira diera en Vormes, que foi a primeira vez que entrou em Alemanha, e pelo Rin, e neste tempo começaram á pullular as heregias de Luthero em Alemanha, e as Comunidades em Hespanha.[11]

La narración sobre Worms no incluye ninguna referencia sobre Lutero, pero resulta significativo el comentario que se efectúa al hablar de su cierre, como indicando que la Dieta había debido clausurarse por deseo ajeno al Emperador, y sin poner en marcha las medidas que habría querido llevar a cabo. Menciona las guerras iniciadas por el rey de Francia, y concluye:

> Pola qual causa sua Mag. foi forçado accabar a d. Dieta mais como pode que como desejava e determinava fazer, e assi se partio para resistir aquellas guerras.[12]

Aunque en esta mención no queda claro si ese precipitado final y las nonatas medidas tienen que ver con el problema luterano, es indudable que pasado el tiempo la Dieta de Worms acabó vinculada a este asunto, de modo que ello es muy probable. Y de ser así, mostraría que en la memoria del Emperador el episodio de Worms quedaba también como una ocasión perdida, aunque en este caso ello hubiera sido debido a las hostilidades del rey de Francia, y no tanto a la actitud del propio Lutero. No parece que pueda verse aquí un deseo de exculpar a este último, o disminuir su responsabilidad, sino más bien una percepción según la cual se podría haber hecho algo más, por encima o al margen de Lutero, de no haber sido por la propia desunión de la cristiandad en el terreno político.

Worms en la historiografía quinientista

Si los textos testimoniales que hemos visto hasta ahora ponen de manifiesto una cierta dispersión, otro tanto ocurre en las obras historiográficas sobre el reinado de Carlos V compuestas a lo largo del siglo XVI. Dejando a un lado los textos parciales, o aquellos que se centran fundamentalmente en los hechos militares de Carlos, el episodio de Worms figura en todos ellos, aunque con alguna elocuente excepción. No realizaré un comentario detenido de cada obra, que ocuparía sin duda un espacio excesivo. Plantearé, en cambio, una visión general sobre las diversas obras, atendiendo a su cronología y sus rasgos más relevantes,

11. Morel-Fatio (1913: 190).
12. Morel-Fatio (1913: 192).

para concentrarme finalmente en el texto inédito de Juan Páez de Castro, perteneciente a una historia emprendida bajo Felipe II, que quedó inconclusa a la muerte del autor.[13]

Veamos, en primer lugar, las dos historias compuestas todavía en vida de Carlos V, es decir, las firmadas por Pedro Mexía, escrita hacia 1550, y la de Alonso de Santa Cruz. La primera corresponde a una crónica incompleta, que alcanza solamente hasta 1530, aunque en la parte que llegó a escribirse ofrece una redacción sustancialmente terminada. La de Santa Cruz, escrita en fechas cercanas, hacia 1551-1553, es una historia más amplia, casi completa, que ofrece una de las pocas visiones de conjunto sobre Carlos V antes de la compilación de Prudencio de Sandoval, a comienzos del siglo XVII. Ahora bien, tanto la historia de Mexía como la de Santa Cruz no alcanzaron a imprimirse en su época, y permanecieron inéditas hasta el siglo XX, un destino bastante común en las historias de Carlos V, como iremos viendo. Aunque son textos con diferencias evidentes, y que no exhiben conexiones entre sí, une a estas dos historias el hecho de que al tratar sobre la presencia de Lutero en Worms ambas tienen como fuente básica las cartas de Valdés que hemos comentado en el apartado anterior, tanto la dedicada específicamente a Worms, como aquella en que traza los orígenes de las enseñanzas luteranas, y que sirve para contextualizar la comparecencia de Lutero ante el emperador.

Con todo, por debajo de ese uso común, se perciben algunas diferencias tanto en el tratamiento de las cartas como en la adición de información suplementaria, matices que es preciso comentar, aunque sea brevemente. En el caso de Mexía, se ciñe de forma bastante fiel a la información presentada por Valdés, aunque con algunas pequeñas variaciones: por un lado, tiende a diluir (aunque no las elimina) las notas críticas hacia el Papado, y por otro caracteriza en varios momentos a Lutero como un avatar del demonio, enfatizando de este modo su presentación negativa (escribe, por ejemplo: «y como el demonio estaua ya en el coraçón de Lutero»; y más adelante: «él, con la soberbia de Lucifer que traya en el alma y en el coraçón, rrespondió que él no pensaua rrebocar lo que tenía escrito»).[14] Sin embargo, estas últimas alusiones no dejan de tener un cierto aire tópico, que no permiten detectar una sustancial modificación del retrato ya ofrecido por Valdés. Por otro lado, Mexía divide la información sobre Lutero en dos momentos diferentes, contextualizándola cronológicamente. En este sentido, Mexía retrotrae el origen de las enseñanzas luteranas al año 1518, situando en esa fecha el texto *De la cautividad de Babilonia*, lo que en cierta medida le permite atribuir la extensión de los seguidores de Lutero a la ineficacia de

13. No existe una buena exposición general sobre la historiografía del siglo XVI. Puede verse, en todo caso, el panorama de Sánchez Alonso (1944), y los estudios más recientes de Cuart Moner (2004) y Kagan (2010).

14. Mexía (1945: 102 y 232, respectivamente).

Maximiliano, quien no acertó a atajar este conflicto en la Dieta de Augsburgo, celebrada ese año, con la presencia del agustino:

> De manera que este fue el principio del açote y plaga que la cristiandad a padeçido, y dello se a seguido lo que después avemos visto y en sus lugares iremos tocando. En lo qual no se puede negar que huvo negligençia y descuydo en los principios; porque si el emperador Maximiliano, de propósito y con gran determinación, como convenía, en estas Cortes y antes dellas, pusiera el remedio que convenía, por ventura no viniera las cosa a lo que después vimos. Pero ello pasa ansí como tengo dicho, por nuestros pecados.[15]

En este pasaje podemos ver ya implícitamente una de las preguntas que se suscitan en los textos históricos sobre el Emperador, es decir, si este pudo haber hecho algo más para evitar la expansión del luteranismo, que en cierto modo Mexía responde desplazando la responsabilidad hacia su predecesor Maximiliano.

Es interesante, por lo demás, notar que Mexía debía de tener algún conocimiento de la doctrina luterana, y quizá haber leído alguno de los textos del propio Lutero, pues al citar, tomándolo de Valdés, el título *De la cautividad de Babilonia*, lo glosa de la siguiente manera:

> Y despertando las heregias de Juan Huss, antiguo hereje de Bohemia, contra la beneraçion de las imágenes, contra las santas reliquias y el sacramento de la confesión, y las demás, con otras que añadió, que hoy son notorias y sauidas, se atreuió a las firmar y defender.[16]

Este conocimiento se observa también en el texto de Santa Cruz, y quizá permite atisbar algo sobre la difusión de textos luteranos en la Sevilla de mediados del siglo XVI, donde vivían los dos historiadores en el momento en que componen sus obras.

En cuanto a las informaciones de tipo anecdótico o histórico que añade Mexía, apenas puede citarse la referencia a la idea que circuló en Worms en el círculo imperial de prender y quemar a Lutero, idea que no contó con la aprobación del Carlos V:

> Y algunos tubieron por opinión que fuera bien que a vn tan desbergonçado herege no se le guardara la seguridad que se le auía dado, y que fuera allí presso y quemado; porque se presumía que faltando la caueça y mobedor, que hera él, con más facilidad se rremediara lo demás. Pero el Emperador, como aquel que no quería faltar la fe, aunque fuese a quien no la tenía, ni jamás la ha faltado ni rronpido, no estubo en lo hazer.[17]

15. Mexía (1945: 103-104).
16. Mexía (1945: 103).
17. Mexía (1945:232-233).

Como hemos visto, algo similar sugiere Cota, aunque en Mexía el proyecto no se circunscribe a los consejeros españoles, sino que se le da un alcance más global, sirviendo para mostrar la lealtad y nobleza del Emperador, que queda por tanto como una suerte de antítesis de Lutero.

El texto de Santa Cruz es mucho más rico en innovaciones y desde luego más interesante, aunque aquí no le pueda hacer justicia. El historiador privilegia el eje temático sobre el cronológico, y en consecuencia agrupa toda la materia relacionada con Lutero y Worms en dos capítulos sucesivos, en los que trata, primero, del personaje y de sus planteamientos, y después del episodio de Worms. Aunque la fuente fundamental viene constituida de nuevo por las cartas de Valdés, Santa Cruz las desborda ampliamente, sobre todo por lo que hace a la descripción de Lutero y de sus ideas, de las que ofrece un resumen apresurado, pero que pone de manifiesto el contacto con el luteranismo. Llama la atención la caracterización ambivalente del agustino, a quien considera «maldito», gran hereje, pero también un individuo fascinante, «hombre astuto y agudo», y dotado de una incomparable elocuencia. Esta ambivalencia confiere al retrato de Santa Cruz una complejidad que en vano buscaremos en otros textos hispánicos contemporáneos. Al resumir las enseñanzas de Lutero, parece claro que el historiador conocía el escrito *De la cautividad de Babilonia*, y es muy probable que hubiera leído otros opúsculos luteranos, al margen de que algunas ideas puedan haberle llegado oralmente. Santa Cruz incurre en algunos errores cronológicos, como adelantar las opiniones rupturistas de Lutero al año 1515, pero no es menos cierto que la cronología juega aquí un papel secundario, y que lo más importante es la comunicación del enorme impacto producido por la predicación y los escritos de Lutero, que obtuvieron innumerables seguidores:

> Y estas y otras muchas cosas dijo y predicó y escribió el maldito hereje Fray Martín Lutero, y no es nada decirlas y escribirlas, sino que tuvo tan gran crédito en todos los pueblos de Alemania, que absolutamente todo lo que él decía ellos creían, y todo lo que él mandaba ellos cumplían, y así ninguna herejía grande o pequeña, extraña o común, tuvo o dijo o escribió Fray Martín que luego no la pusiesen por obra todos los pueblos de Alemania, con los cuales tuvo tanto crédito que si del todo intentara destruir la ley de Cristo se saliera con ello.[18]

Santa Cruz reconoce, como Valdés, el fundamento de ciertas críticas luteranas al Papado, en particular las que se relacionaban con la codicia y la simonía, y en este sentido es muy probable que pueda considerarse al historiador, cuya formación desconocemos casi por completo, como un erasmista rezagado. En el episodio de Worms, el relato de Santa Cruz se caracteriza por dar la voz a Lutero en su segunda comparecencia ante Carlos V, ofreciendo una suerte de resumen

18. Santa Cruz (1920-1925: I, 409).

de lo que habría sido su discurso ante el Emperador, aunque esta segunda parte es sin duda menos original que la anterior[19].

En conjunto, en el texto de Santa Cruz acaba por tener una mayor relevancia el propio personaje de Lutero y sus enseñanzas, por encima del episodio de Worms y de su coincidencia con Carlos V. Es en el primero de estos ejes temáticos en el que el historiador centra sus innovaciones sobre las cartas valdesianas, efectuando una suerte de síntesis de las doctrinas luteranas, y ofreciendo una breve biografía de Lutero. Aunque pueden detectarse aquí y allá diversas inexactitudes, ello no debe impedir reconocer el interés y la originalidad de Santa Cruz en este punto, ya que el resto de obras tienden a pasar de puntillas por la propia personalidad y obra de Lutero, y cuando no lo hacen así la orientación está mediatizada ya por la polémica antiluterana, como veremos en las historias de Gonzalo de Illescas y Prudencio de Sandoval.

De las obras terminadas o producidas en la época de Felipe II, y dejando a un lado por ahora el texto de Páez de Castro, me detendré brevemente en dos, de muy diferente signo. La primera es el *De rebus gestis Caroli V*, de Juan Ginés de Sepúlveda, comenzada a escribir bajo Carlos V y terminada ya en época de su hijo. Por lo que respecta al episodio de Worms, caracteriza a la historia de Ginés de Sepúlveda el haberlo ignorado completamente, sin mencionarlo siquiera en su obra, a pesar de que el historiador, que había polemizado con el luteranismo, no podía desconocerlo. Si siempre es difícil, cuando no imposible, interpretar un silencio en una obra histórica, tal vez pueda ligarse en nuestro caso a la posición crítica que el cronista oficial manifiesta en su obra por la labor imperial de Carlos V, de la que derivaba su implicación directa y prolongada en el conflicto luterano.[20] Sea como fuere, es también una forma de no conceder apenas espacio en el texto histórico al propio Lutero, que solo aparece fugazmente en contadas ocasiones.

El segundo texto al que quisiera referirme es la *Historia pontifical y cathólica* de Gonzalo de Illescas, donde figura el episodio de Worms, aunque aquí con una contextualización diferente, no dentro de una crónica sobre el reinado de Carlos V, sino dentro de una historia de los papas. La sección que nos interesa figura dentro de la biografía de León X (1513-1521), y aparece en la segunda parte de su *Historia pontifical*, publicada en 1573. En este caso, el relato procede de la literatura antiluterana, ya que la sección sobre Lutero es prácticamente una traducción de la biografía escrita por Juan Cocleo (Cochlaeus), sobre la cual Illescas enfatiza los rasgos negativos del personaje. Al margen de ser uno de los pocos textos históricos sobre Lutero en romance impresos en el siglo XVI, el texto de Illescas es notable también por su influencia, ya que Prudencio de Sandoval,

19. Santa Cruz (1920-1925: I, 414).
20. Cuart Moner (2004) ha destacado sagazmente las reticencias de Ginés de Sepúlveda ante la política imperial.

en su historia de Carlos V publicada por primera vez en 1604, lo copió a la letra, prácticamente sin añadir nada, a excepción del Edicto imperial promulgado al final de la Dieta de Worms. Por esta vía, el relato de Illescas (y en sustancia de Cocleo) se consolidó como la visión oficial sobre Worms en la historiografía española de fines del siglo XVI en adelante, cerrando con ello un largo periodo de percepciones más matizadas y diversas.

Detengámonos, para terminar, en el relato que ofrece Juan Páez de Castro en sus apuntes para una historia de Carlos V, que se conservan autógrafos en El Escorial (ms. &-III-10). Como es sabido, Páez de Castro es uno de los humanistas españoles más destacados de mediados del siglo XVI, a quien se nombró cronista oficial poco después de la muerte de Florián de Ocampo, en 1556. Páez de Castro recibió materiales que habían pertenecido a Ocampo, y reunió a su vez textos que deberían servirle para su obra. No parece que llegase a terminar la historia de Carlos V, pero en el mencionado manuscrito escurialense se conserva una suerte de resumen o de índice, que podemos caracterizar también como un proyecto[21]. Aquí se encuentra una narración sobre la Dieta de Worms, que, por ser desconocida, transcribo por extenso:

> [fol. 42r] 1521. El duque Federico acompañando al Emperador a la dieta de Vormes procuro que el emperador dixesse que queria que viniese alli Lutero. Y assi le embio a llamar, escriviendole a VI de março que le dava licencia para que pudiese venir y tornar, y para esto le embio un salvo conduto. Llego a Vormes a XVI de abril. Hablo Eccio juriscons. en nombre del Cęsar y preguntole si queria defender lo que en sus libros escrivio; pidio termino y dieronle un dia. Y venido el termino dixo muchas desvergüenças; tanto que el Emperador escrivio una carta en que dezia que el era obligado a defender la religion cristiana y la Iglesia Romana y pues Luth. se apartava della que el hallaria camino de le castigar, que agora por causa del salvo conduto le dava licencia que se fuese luego \y que dentro de XXI dias saliese del Imperio/. Tratose en consejo si se le guardaria la fe, y si no fuera por el palatino y otros no se la guardara, y ovieran hecho muy santamente y libraran al mundo de tanto mal como aquel vellaco ha causado. [fol. 42v] Jo. Wiclero fue el que tuvo las mas heregias que despues resucito Luth. fue de Inglaterra y vivio el año 1393, y sus escritos llegaron a Bohemia a la universidad de Praga, donde estava Jo. Hus el qual defendia las heregias de Wicleo; mandole citar el papa Alex. V y no oso parecer y asi fue condenado. Era un tiempo muy turbulento porque avia scisma y los cardenales avian elegido tres papas: a Gregorio XII, y a Benedicto XIII, y a Joan XXIII. El papa Juan convoco un concilio en Constancia; fue llamado alli con salvo conduto pero no se le guardo y el emperador Segismundo le mando quemar despues de condenado y las cenizas se cesaron en el Rin, y lo mesmo hizieron con Geronimo de Praga. En este concilio estuvo el Emperador y III electores Luis Palatino, Rodolfo de Saxonia, Feder. de Brandeburg. tres patriarcas: el de Aquileia,

21. La labor historiográfica de Páez de Castro está aún por estudiar. Véase el planteamiento general de Ostenfeld-Suske (2016), donde no se menciona, sin embargo, el manuscrito del que trato aquí.

> el de Antiochia, el de Constantin. y XXIIX cardenales obispos CLV. Condenaron a Wiclero y mandaron que desenterrasen su cuerpo en Inglaterra y le quemasen. Si esto se hiziera con Luth. todo el mundo estuviera ya sosegado como se sosego entonçes. Al fin renunciaron los tres pontifices y eligieron a Martino V. Por causa destos hereges justiciados se levanto un Zischa en Bohemia y ovo guerra y persecucion contra los ecclesiasticos. Hizo la universidad de Paris una condenacion de las obras del malvado Luh. muy docta y pia. Hizo este año liga el papa Leon y Fran. con los suyzos y embio el Papa por gente; estorvavalo Zuinglio gran herege pero no salio con ello. Solos los taguinos le siguieron y juraron de no ir jamas con sueldo de principe fuera de sus tierras. Nacio Carlos en aquel año hijo del rey, y embiaron los suyzos embaxadores que fuessen sus padrinos en su bautismo. El emperador siendo de XXI años cumplidos condeno al heresiarca Luth. a IIX de mayo haziendo una provision en que cuenta la obligacion que el tiene de hazer esto y las vellaquerias de Luth. y los cumplimientos que con el se hizieron assi de parte del Papa como suya. Cuenta la rabia de aquel herege, y dize que hombre tan soberbio y cruel no es hombre sino demonio en figura humana. Prohibe sus libros, y manda a los libreros que no los impriman so graves [fol. 43r] penas. Da facultades a qualquiera que le pudiese prender que se le trayga para castigarle.

Como puede apreciarse, la narración de Páez de Castro es independiente de todos los textos que hemos visto hasta ahora. Se distingue principalmente por la contextualización de la figura de Lutero en relación con herejes anteriores (en particular Wyclif y Huss), que ocupa la mayor parte del relato. Tampoco se proporciona una información demasiado precisa o desarrollada sobre la propia comparecencia de Lutero, sino que se sugiere que se debería haber tratado a este individuo como se hizo anteriormente con otros herejes.

Curiosamente, a pesar del decidido y abierto posicionamento antiluterano que muestra Páez de Castro, lo cierto es que se basa en una obra de orientación luterana, que obtuvo un inmediato éxito e impuso su autoridad incluso entre los eruditos católicos. Me refiero a Juan Sleidan (1506-1556), y a sus *De statu religionis et reipublicae Carolo V Caesare commentarii*, publicados en 1555. Esta obra alcanzó una inmediata resonancia, y fue traducida al francés y al inglés muy pronto. También muy pronto, junto al resto de la producción del autor, quedó prohibida por la censura romana, ya que Sleidan aparece entre los autores prohibidos en el índice de 1559. Con todo, varios intelectuales españoles, entre ellos el propio Páez de Castro, manifiestan su interés en el texto antes de esa fecha. Así, en una carta a Jerónimo Zurita del 12 de julio de 1556, escrita desde Bruselas, le dice:

> Un luterano ha publicado una historia que llama *De statu religionis sub Carolo V*; dicen que es bien curiosa en las cosas del imperio desde la coronación de su majestad.[22]

22. Domingo Malvadi (2001: 431).

El propio Juan Ginés de Sepúlveda tomó a Sleidan como una de las fuentes principales para los hechos del imperio, y en fechas próximas, el 1 de junio de 1557, escribe a su amigo Guillermo van Male este interesante comentario a propósito de Sleidan:

> Y antes que nada me ha parecido bien leer los *Comentarios* de Johann Sleidan, que nuestro amigo Luis de Ávila, Comendador Mayor de la Orden de Alcántara, me ha enviado recientemente, tal como se había ofrecido en tu presencia, para que se los devolviera tan pronto los hubiese leído. Ambos me confirmasteis con seguridad que podrían serme útiles para la revisión de lo que yo mismo había escrito sobre los asuntos alemanes. Me dedico, pues, también ahora con agrado a la lectura de sus *Comentarios*, en la medida en que la salud me lo permite. No porque comparta sus planteamientos (¿cómo hacerlo, si están viciados por una inclinación impía al bando sedicioso?) o me deleite con su estilo poco cultivado y tan alejado del brillo y la pureza de los mejores escritores antiguos, sino porque parece que fue muy diligente al recordar lo que aconteció en aquellas regiones en este momento, algo de lo cual no tenía yo una idea lo suficientemente clara, al ser tanta la distancia que nos separa.[23]

Aparece aquí un juicio similar al de Páez de Castro, que resalta el interés de la obra de Sleidan en cuanto a los datos, aunque sea reprobable por sus perspectivas o por su ideología. Y resulta interesante porque implica a Luis de Ávila, también historiador, que se nos presenta como inesperado admirador de su obra. Estos dos testimonios dibujan, por tanto, una inicial aprobación y una amplia utilización de la historia de Sleidan.

Sin embargo, no fue esta una posición unánime, o al menos fue variando muy pronto, como deja ver una carta del Cardenal Granvela a Humberto Foglietta, un erudito italiano que había manifestado su interés en escribir la historia de Carlos V. En dicha carta, del 5 de noviembre de 1558, Granvela le previene contra la obra de Sleidan:

> V. S. hauerà già inteso il principio della mutationi della religioni fatto da Martin Luthero, et se ne potrà rinfrescar la memoria facendosi legger vn libro francese ch'è stato di nuouo composto da vno in Paregi chi si chiama Fontaine, dottorre theologo, inscrito *L'Historia catholica di nostro tempo*; et non seguiti lo Sleydano, ch'è falso in infiniti luoghi. Et mi recordo che fra le scritture del Duca Gio. Federico, quando fu preso, trouassimo la soa patente che li fecero li protestanti et vna instruttione con la quale li cometteuano di scriuer la historia come essi voleuano, in fauor loro; et così l'ha fatto, et so che stampata che fu, da principio il nostro Vicencanc. Seld annotò forse da mille passi falsi, et gli scrisse domandandogli per ch'in quelli, scriuendo historia, si fusse alontanato dal vero; ma non gli fece altra risposta se non che così l'haueuano informato li protestanti alli quali serueua.[24]

23. Ginés de Sepúlveda (2007: 365). Otra interesante referencia a Sleidan en la conocida carta a Diego de Neila, algo posterior a la aquí citada; véase Ginés de Sepúlveda (2007: 378-381).
24. Edita esta carta Fernández Álvarez (1958: 714-715).

Aparece en esta carta una valoración mucho más crítica de Sleidan, como historiador partidista, carente de crédito, en torno al cual se desarrolla además toda una suerte de contra-historia. A ella pertenecerían las notas de Seld sobre el ejemplar de Sleidan a las que alude Granvela (a propósito del cual ignoro si se conserva y se encuentra localizado), y también la propia obra de Simon Fontaine que el cardenal menciona como fuente fidedigna, publicada en 1558, y que lleva el elocuente título de *Histoire catholique de notre temps, touchant l'estat de la religion chrestienne contre l'histoire de Jean Sleydan*.

Este panorama permite comprender mejor el uso por parte de Páez de Castro de la obra de Sleidan, cuando su visión del conflicto luterano, y particularmente de la Dieta de Worms, es opuesto al que expone su fuente. En este sentido, Páez de Castro se sitúa en esa corriente que valora los datos, aunque deplore la ideología, como hace Ginés de Sepúlveda, y también en la posición adoptada por historiadores como Simon Fontaine, que se arrojaron a escribir una suerte de contra-Sleidan[25]. De hecho, esto último es lo que hace Páez de Castro al tratar sobre Worms, pues si bien toma la contextualización religiosa de su fuente (todo lo relacionado con Wyclif y Huss), en realidad hace funcionar ese contexto en una visión claramente opuesta a Lutero. Ahora bien, parece que ni siquiera esta utilización a contrapelo estaba exenta de problemas, y ya Granvela desaconsejaba su consulta, al existir una fuente que podía suplir de forma menos equívoca los datos históricos, como es Fontaine. Y a medida en que crecía la bibliografía histórica y antiluterana, como con la obra de Cocleo, el texto de Sleidan quedará definitivamente suplantado entre los historiadores católicos, como muestran los ejemplos de Illescas y Sandoval, que he comentado anteriormente.

Conclusiones

El repaso por las diversas representaciones de la comparecencia de Lutero ante Carlos V en el curso de la Dieta de Worms que podemos encontrar en los textos historiográficos de la España del siglo XVI destaca por la variedad y por la escasa difusión. Esta aparente paradoja —variedad y escasa circulación— probablemente puede vincularse con la reticencia a dar noticia del personaje de Lutero, que algunos de los textos, como las palabras con las que Pedro Mártir de Anglería comenta las cartas de Valdés, ponen de manifiesto. En este sentido, es notable que durante buena parte del quinientos español solo pudiera leerse en letras de molde el texto latino de Valdés. Para cuando se publica la obra de Illescas, que incluye una narración sobre Lutero dentro de la historia de los papas, el cisma abierto por Lutero ya se ha consumado y suscitado una respuesta oficial por parte de la Iglesia católica.

25. Sobre la utilización de Sleidan en ambientes católicos y la aparición de contra-historias como la de Fontaine, véase Kess (2008).

La variedad de los textos es también fruto de su cronología, y de su ubicación en el decurso de este conflicto religioso. Así, mientras que las obras producidas en época de Carlos V pueden percibirse todavía matices e incluso simpatías por algunas de las críticas luteranas hacia el papado, a partir de mediados del siglo XVI los relatos quedan impregnados por la polémica historiográfica y religiosa, ya sea a partir de las obras de Sleidan o de Cocleo. Este decurso consolida finalmente un relato oficial, creado por Illescas a partir de Cocleo, que se convierte en canónico poco después, y que se impone a través de la imprenta, al ser trasladado literalmente por Sandoval en su historia de Carlos V. Por lo demás, hay que reconocer que la variedad es en general de tono o de orientación, porque los textos destacan por el limitado uso de fuentes y la escasa voluntad de desarrollo. Así, Valdés es la espina dorsal de Mexía y de Santa Cruz, aunque este último amplía el relato en lo relativo al propio Lutero, para ofrecer una imagen equívoca de fascinación y condena, que es tanto más interesante cuanto en ella se transparenta un cierto conocimiento de los textos del agustino y tal vez una recepción oral de tradiciones en torno a él. En época de Felipe II, las historias, como cabía esperar, se alimentan ya de la creciente bibliografía en torno a la historia del luteranismo, aunque lo hacen de modo muy selectivo, apoyándose en los textos esenciales de Sleidan y Cocleo. Es verdad que, en el caso de España, el limitado acceso a la imprenta de los textos históricos no puede achacarse a la representación de Lutero, ya que este ocupa un lugar muy puntual en los textos. Pero no es menos cierto que la historización del conflicto luterano era uno de los aspectos más difíciles y controvertidos de las historias sobre Carlos V, y el episodio aquí considerado acaba siendo también una muestra más de ello.

Bibliografía

Cuart Moner, Baltasar, «La larga marcha de las historias de España en el siglo xvi», *La construcción de las historias de España*, coord. Ricardo García Cárcel, Madrid, Marcial Pons, 2004, 45-126

Domingo Malvadi, Arantxa, *Bibliofilia humanista en tiempos de Felipe II: la biblioteca de Juan Páez de Castro*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2011.

Fernández Álvarez, Manuel, «Las 'Memorias' de Carlos V», *Hispania*, 18 (1958), 690-718.

García-Villoslada, Ricardo, *Martín Lutero*, Madrid, Editorial Católica, 1973-1976, 2 vols.

Ginés de Sepúlveda, Juan, *Obras completas. IX, 2: Epistolario. Cartas 76-139 (1549-1567)*, ed. y trad. Ignacio J. García Pinilla y Julián Solana Pujalte, Pozoblanco, Ayuntamiento de Pozoblanco, 2007.

González Novalín, José Luis, «Pedro Mártir de Anglería y sus 'Triunviros' (1506-1522): nuevas aportaciones al conocimiento de Erasmo y Lutero en España», *Hispania Sacra*, 33 (1981), 143-197.

Goñi Gaztambide, José, «La imagen de Lutero en España», *Scripta Theologica*, 15 (1983), 469-528.

Illescas, Gonzalo de, *Segunda parte de la Historia pontifical y catholica*, Salamanca, Vincent de Portonariis, 1573.

Kagan, Richard L., *Los cronistas y la Corona: la política de la historia en España en las edades media y moderna*, Madrid, Centro de Estudios Europa Hispánica, 2010.

Keniston, Hayward, ed., *Memorias de Sancho Cota*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1964.

Kess, Alexandra, *Johann Sleidan and the Protestant Vision of History*, Aldershot, Ashgate, 2008.

Mártir de Anglería, Pedro, *Opus epistolarum*, Alcalá de Henares, Miguel de Eguía, 1530.

—, *Epistolario*, trad. José López de Toro, Documentos Inéditos para la Historia de España, 9-12, Madrid, 1953-1957.

Mexía, Pedro, *Historia del emperador Carlos V*, ed. Juan de Mata Carriazo, Madrid, Espasa-Calpe, 1945.

Morel-Fatio, Alfred, «Le premier témoignage espagnol sur les interrogatoires de Luther à la Diète de Worms en avril 1521», *Bulletin Hispanique*, 16 (1914), 35-45.

—, *Historiographie de Charles-Quint*, París, Champion, 1913.

Ostenfeld-Suske, Kira von, «Juan Páez de Castro, Charles V, and a Method for Royal Historiography», *Portraying the Prince in the Renaissance: The Humanist Depiction of Rulers in Historiographical and Biographical Texts*, ed. Patrick Baker, Ronny Kaiser, Maike Priesterjahn, y Johannes Helmrath, Berlín, De Gruyter, 2016, 363-389.

Pfandl, Ludwig, «Das spanische Lutherbild des 16. Jahrhunderts. Studien und Vorarbeiten», *Histonsches Jahrbuch*, 50 (1930) 464-497; 51 (1931) 47-85 y 485-537.

Redondo, Augustin, «Luther et l'Espagne de 1520 à 1536», *Mélanges de la Casa de Velázquez*, 1 (1965), 109-165.

Sánchez Alonso, Benito, *Historia de la historiografía española*, II: *De Ocampo a Solís (1543-1684)*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1944.

Santa Cruz, Alonso de, *Crónica del emperador Carlos V*, ed. Ricardo Beltrán Rózpide y Antonio Blázquez y Delgado-Aguilera, Madrid, Real Academia de la Historia, 1920-1925, 5 vols.

Tubau, Xavier, *Erasmo mediador: política y religión en los primeros años de la Reforma*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2013.

Wrede, Adolf, ed., *Deutsche Reichstagsakten unter Kaiser Karl V*, vol. 2, Gotha, 1896.

Lutero desde América Latina

Alicia Mayer
Universidad Nacional Autónoma de México
Instituto de Investigaciones Históricas
amayer@unam.mx

Recepción: 14/04/2019, Aceptación: 27/07/2019, Publicación: 04/12/2019

Resumen
Este trabajo se propone analizar la percepción que de Martín Lutero se ha tenido en América Latina a lo largo de su historia. Este contexto no ha sido un campo en el que se ha profundizado lo suficiente y, de hecho, podría percibirse el tema sobre el reformador y su propuesta teológica como algo totalmente ajeno al ámbito Latinoamericano. Sin embargo, resulta de sumo interés la manera en que ha sido abordado, estudiado, atacado o comprendido el otrora fraile agustino alemán en un mundo que fue heredero de los valores hispánicos y contrarreformistas desde los tiempos mismos de su conformación, primero, como colonias y después por estados nacionales con una herencia histórica y un bagaje cultural que condiciona la forma en que el personaje histórico ha sido visto a lo largo del tiempo.

Palabras clave
Martín Lutero; América Latina; herejía; Iglesia católica; Contrarreforma; protestantismo; catolicismo

Abstract
Luther from Latin America
This paper aims to analyze the perception of Martin Luther in Latin America throughout its history. This context has not been sufficiently studied in depth and, in fact, the topic of the reformer and his theological proposal could be perceived as something totally foreign to the Latin American sphere. However, of great interest is the way in which the former German Augustinian monk has been approached, studied, attacked or understood in a world that was heir to Hispanic and counter-reformist values since the very times of its formation, first, as colonies and then as nation states with a historical heritage and a cultural background that shape how this historical character has been seen over time.

Keywords
Martin Luther; Latin America; heresy; Roman Catholic Church; Counter-Reformation; Protestantism; Catholicism

ISSN 2462-6813 (papel), ISSN 1988-1088 (en línea)
https://doi.org/10.5565/rev/studiaaurea.355

Lutero desde la perspectiva de América Latina

En 1517, cuando el fraile alemán Martín Lutero presentó sus 95 tesis sobre las Indulgencias en Wittenberg, apenas se abría un horizonte de evangelización en las inmensas tierras —aún en su mayor parte desconocidas para la conciencia europea— que habían recibido el nombre de «América». Una década antes, en 1507, otro alemán, Martín Waldesemüller, había pensado en el navegante florentino Américo Vespucio para bautizar aquella «cuarta parte del mundo» con su nombre. Lutero supo de la expansión del catolicismo a esas regiones[1] y también el cisma luterano fue noticia al otro lado del Atlántico. Una carta de Hernán Cortés expresaba el interés del conquistador de México por conocer los hechos en Alemania:

> Holgado he de saber el buen ardid que las galeras hicieron en tomar aquel lugar de moros y también vi las nuevas que decís del recibimiento que se hizo en Ávila, y no son desa calidad las nuevas que yo quería que me escribiésedes, sino que en cuantas cartas me enviásedes vinieran muy largas las nuevas que hubiera dentro de la casa de la emperatriz y mudanzas de gente de corte y cosas del reino y nuevas de Portogal y de la frontera y cosas de Francia y de Inglaterra y del Lutero y Concilio y de venida de Su Majestad y cosas del turco y del papa y de las señorías y de Italia y del rey de Hungría y cosas de la casa del emperador y oficiales que en ella se mudaren y provisiones y encomiendas y dignidades que proveyeren y siempre que desta calidad las haya, me lo haced saber muy por extenso».[2]

Desde entonces, se perfilará en la historiografía hispánica una interesante panorámica sobre la recepción de la figura y el pensamiento de Martín Lutero en el ámbito ibérico e hispanoamericano. Este ensayo pretende hacer un sucinto seguimiento de esa interpretación a partir de algunos testimonios desde el siglo XVI hasta nuestros días. Con ello deseo sumarme a la discusión académica de cara a la quingentésima conmemoración de la Reforma.

En 2017, salió a la luz un trabajo en inglés de mi autoría sobre Lutero en América Latina que publicó la Oxford University Press en una magna obra de homenaje al reformador alemán.[3] Para la presente colaboración, utilicé y amplié esa versión para ponerla ahora al alcance de un público de habla española. No se trata del mismo análisis solamente traducido, ya que este último se ha enriquecido con nuevos hallazgos documentales y ha visto ampliadas las conclusiones, aunque sigue las propuestas metodológicas del ensayo original. Al decir de Hans Jürgen Prien, «el historiador no puede desistir de combinar la descripción crítica,

1. Marcel Bataillon (1950).
2. Hernán Cortés en José Luis Martínez (ed.) (1991: 312). Agradezco a la Dra. Carmen Martínez el haberme proporcionado esta referencia.
3. Alicia Mayer (2017).

históricamente correcta, con la interpretación teológica».[4] Si bien esto es real y aunque se buscará un equilibrio en lo que marca esa tendencia, lo cierto es que la formación histórica de quien esto escribe inclina más la balanza al análisis que destaca el estudio y la comprensión del pasado. No es la intención aquí hacer un examen de la discusión teológica que se ha dado sobre la doctrina de Lutero; tampoco lo es abordar la historia, el papel y la misión de la iglesia luterana en América Latina. Las limitaciones que impone un escrito breve para una publicación de esta naturaleza obligan necesariamente a dejar de lado otras cuestiones, tales como el desarrollo del luteranismo en particular y del protestantismo en general en los países latinoamericanos, lo que de hecho se ha venido haciendo con excelentes resultados.[5] El objetivo es, pues, descubrir la percepción, la interpretación, la *idea* que en el mundo iberoamericano ha existido sobre Lutero y su propuesta doctrinal, sin pretender tener una versión acabada o definitiva. En este ámbito hay un proceso interesante a lo largo de los siglos que refleja cómo ha cambiado la conciencia sobre este personaje en el tiempo. De ser considerado «emisario del demonio», Lutero pasó a ser un «genio religioso cuya vida y escritos cambiaron la marcha del cristianismo y de la iglesia».[6] Aún en la historiografía actual, se ha celebrado por unos como el gran liberador del verdadero evangelio y por otros se ha interpretado como el destructor de la unidad de la Iglesia.[7] Mirar a esta figura histórica desde América Latina no es un asunto menor. Este ámbito de estudio ofrece la posibilidad de descubrir nuevos horizontes hermenéuticos. Las naciones que hoy conforman Iberoamérica comparten muchos rasgos culturales comunes, sin embargo, constituyen un espacio de gran diversidad geográfica, social, étnica, demográfica, lingüística y de enorme pluralidad de enfoques. El historiador puede analizar a Lutero en el pensamiento de teólogos, tanto protestantes como católicos, de intelectuales, científicos sociales, filósofos o sociólogos, que son al fin y al cabo distintas formas de apreciar al reformador desde diferentes ángulos. Este trabajo plantea coadyuvar a una perspectiva de estudio sobre Martín Lutero en un espacio de interpretación que no ha sido el tradicional europeo. Al tenerla, se pretende aportar elementos para el conocimiento del pensamiento cristiano en el continente americano.

A mediados del siglo xx, el historiador Juan A. Ortega y Medina advirtió sobre la importancia de analizar a Lutero y su doctrina desde la perspectiva de Hispanoamérica, pues prácticamente no existían autores en este contexto que lo

4. Hans-Jürgen Prien (1998: 91).
5. Saranyana, Josep Ignasi (dir) y Carmen Alejos Grau (coord) (2002); Hans-Jürgen Prien (1985). Como ejemplo, cabe mencionar los importantes trabajos de Walter Altmann y Westhelle citados en la bibliografía general de este trabajo.
6. Sabino Sola (1973); Gregorio Pérez G., en Juan Stumme, *et. al.* (1983: 73). Alicia Mayer (2008).
7. Juan Stumme (1983: 15-16).

tratasen de manera expresa.[8] Asimismo, en el prólogo a su libro *Lutero en España y América española*, el historiador jesuita Ricardo V. Feliu señaló que su obra, «más que al público español, [iba] destinada a los lectores de Hispanoamérica, por donde las diferentes confesiones religiosas penetran y se extienden».[9] Para finales de los años setenta del siglo pasado, el panorama se había ampliado. El gran luterólogo español Ricardo García Villoslada advertía sobre un viraje en sentido positivo, afirmando que la figura de Martin Lutero había cobrado gran actualidad entre los estudiosos de habla española. El agudo juicio condenatorio del investigador católico sobre Lutero estaba cediendo lugar a una mirada más objetiva, y dentro del catolicismo era juzgada su persona con una benignidad desconocida antes del siglo XX.[10] Esto se debe, desde luego, a un cambio gradual de paradigmas reflejado en la paulatina pérdida de relevancia en el mundo moderno secularizado de la religiosidad en general y del dominio ideológico de la Iglesia en particular, donde Lutero pudo ser visto como símbolo con valores laicos y seculares.

Cabe hacer notar, para terminar con esta presentación introductoria, que América Latina es la región que cuenta con el mayor número de católicos e hispanohablantes en el mundo, lo cual le da a este espacio una importancia enorme en cuanto a lectores, especialistas y estudiosos se refiere. Por su parte, el teólogo alemán Helmar Junghans, señalaba que, en 1983, para conmemorar el nacimiento de Lutero, se había discutido mucho en el espacio latinoamericano sobre el reformador y su ideología en jornadas interconfesionales, interdisciplinarias e internacionales, lo que «jamás había acontecido antes».[11] Fueron también múltiples los foros en 2017 para recordar los 500 años de las 95 tesis, hecho que se considera el inicio de la Reforma. Hoy sigue vigente la necesidad de atender el significado de Lutero en nuestro contexto para el diálogo interreligioso e intercultural, sobre todo, delante de los problemas sociales que, para algunos, encuentran respuestas en Lutero. El fenómeno de la globalización ha llevado al análisis de la doctrina luterana desde diferentes perspectivas. En la actualidad hay una gran aportación de autores laicos, de distinta formación, o bien de individuos pertenecientes a comunidades eclesiásticas diversas. Se ha visto que hay problemas sociales, económicos, políticos y teológicos imbricados en el protestantismo que tienen un impacto directo en la historia latinoamericana. El fenómeno latinoamericano es muy complejo: no existe hoy una sola iglesia institucional en América Latina, sino una enorme pluralidad confesional, diversas denominaciones cristianas, iglesias pentecostales, carismáticas, así como también cultos hispano-mestizos, indígenas,

8. Juan A. Ortega y Medina, *Reforma y modernidad* en Cristina González Ortiz y Alicia Mayer (editoras) (2013: I, 39) y «Lutero y su contribución a la modernidad», en Cristina González y Alicia Mayer (editoras) (2013: I, 437-456).
9. Ricardo Viejo Feliu (1956).
10. Ricardo García Villoslada (1973: 3).
11. Helmar Junghans (2001: 121).

afroamericanos y asiáticos que representa un verdadero desafío para el estudioso.[12] La interpretación de Lutero que hemos encontrado en este ámbito presenta muchas formas y es vivida en muchos espacios de manera distinta.[13] Por ésta y otras circunstancias, existen de sobra razones para meterse de lleno en el estudio de Lutero desde América Latina.

Lutero en perspectiva histórica

Se puede decir, sin lugar a dudas, que Lutero nunca fue ajeno a la historiografía latinoamericana. Está muy presente desde el siglo XVI en el discurso de cronistas, teólogos, misioneros y escritores en los territorios coloniales, sobre todo en los dos grandes virreinatos de México y Perú, pero también en Colombia, Chile, Venezuela y el virreinato rioplatense. Como apunté líneas atrás, la presente contribución tiene como objetivo dar una perspectiva histórica de la imagen que se ha tenido de Lutero en Iberoamérica durante 500 años. El catálogo de referencias sobre Lutero en cinco siglos resulta, sin duda, muy copioso. No puede pretenderse, por tanto, en un artículo panorámico, agotar la materia.[14]
Durante más de cuatro siglos, la imagen de Lutero se construyó a partir de las pautas de un discurso retórico fijo.[15] Al decir del teólogo Harding Meyer, fue transmitida una grotesca caricatura del reformador, una representación desfigurada de su persona.[16] Para la época colonial, tomo algunos ejemplos. Ya que previamente mencionamos a Hernán Cortés, podemos recordar la conocida coincidencia, por supuesto inventada, que hace el franciscano Geronimo de Mendieta, tomada a su vez del cronista Lasso Lobo de la Vega, del año de nacimiento del conquistador español y el reformador alemán, bajo el presupuesto de una compensación providencial de pérdida y recuperación de almas para la Iglesia católica.

> No carece de misterio que el mismo año que Lutero nació en Islebio [Eisleben] villa de Sajonia, naciese Fernando Cortés en Medellín, Villa de España en Extremadura; aquel maldito hereje para turbar el mundo y meter bajo la bandera del demonio a muchos de los fieles que de padres y abuelos y muchos tiempos atrás eran católicos, y este cristiano capitán para atraer al gremio de la iglesia católica romana infinita multitud de gentes que por años sin cuento habían estado debajo del poder de Satanás envueltos en vicios y ciegos con la maldad de la idolatría […] y así también

12. Todavía queda por hacerse la investigación del papel de Lutero en las Iglesias carismáticas que han proliferado en América Latina sobre todo a partir de la década de 1980.
13. Hans-Jürgen Prien (1998: 90).
14. En 2008, salió a la luz mi libro *Lutero en el paraíso*, un amplio análisis de la imagen de Lutero en el México virreinal y de principios del siglo XIX. Recomiendo su consulta para ampliar la visión sobre el reformador alemán en la parte que se refiere al mundo colonial en este trabajo.
15. Mayer (2008).
16. Harding Meyer (1961: I, 13).

> en un mismo tiempo, que fue el año de [15]19, comenzó Lutero a corromper el Evangelio entre los que lo conocían[…] y Cortés a publicar (el Evangelio) fiel y sinceramente a estas gentes que nunca de él habían tenido noticia».[17]

Pero no sólo en México, sino también, como señala el historiador, José de la Riva Agüero, «hasta el corazón del remoto y catolicísimo virreinato peruano llegaban de continuo los ecos del gran movimiento de la Reforma».[18] El connotado escritor cuzqueño conocido en las letras universales como el Inca Garcilaso (1539-1616) definió a Lutero como «aquel grosísimo y fiero sajón».[19] La Inquisición se estableció oficialmente en Lima en 1570 y «fue especialmente sangrienta con los sospechosos de seguir a Lutero».[20] Asimismo el círculo humanista entorno a la llamada Academia Antártica peruana atacaba sistemáticamente al ex fraile para no dejar duda sobre su filiación ideológica contrarreformista.[21] Así, muchas obras se produjeron para anatematizar al malvado hereje.

En la Nueva Granada (hoy Colombia) el clérigo y cronista de la Nueva Granada Juan de Castellanos (1522-1607) lo incluía en un canto poético haciendo alusión a él como «bestia falsa y desalmada», «gran charlatán y monstruo fiero».[22] Por su parte, Gonzalo Jiménez de Quezada (1509-1579), conquistador y fundador de Santa Fe de Bogotá, cuyo carácter de aguerrido soldado no obstó para que también fuera cronista y hombre de letras, se hallaba bien enterado del entramado político europeo. En su *Antijovio*, daba noticia del encuentro del monje sajón con el emperador Carlos V en Worms en el año de 1521 y aseguraba que aquel fraile era una pestilencia y sus causas frívolas.[23]

La reforma evangélica en el mundo germánico fue un hecho contemporáneo a la conquista y la colonización americana por parte de España, la nación que, al mismo tiempo que avanzaba por el Nuevo Mundo, se proclamaba la campeona en la defensa de la fe católica y, junto con el papado, lucharía denodadamente contra el protestantismo. Para los hispanos, Lutero sería el archienemigo de la fe, el hereje incorregible y su figura sería desde entonces sistemáticamente anatematizada y atacada. El otrora monje agustino sería señalado como sinónimo de maldad, de miseria, de transgresión, de desobediencia, de inmoralidad y el responsable del desorden e inestabilidad de Europa. Así lo volvemos a ver, por ejemplo, reflejado en el poema *La Christiada* (1611), de fray Diego de Hojeda, regente de los estudios de predicadores de Lima, obra dedicada al virrey de Perú, que recibió elogios de Lópe de Vega:

17. Mendieta (1971: Libro III, cap. I, p. 175). Ver también Mayer (2016: 179-203).
18. José de la Riva Agüero (1962: 134).
19. Inca Garcilaso (2016: 127).
20. Felipe Barreda Laos (1964: 102 y 22).
21. Rosa García Gutiérrez (1998: 321).
22. Juan de Castellanos (2004: canto segundo, p. 325).
23. Carlos Valderrama Andrade (1965: 234).

Al que fundó la seta luterana
Monstruo del mundo, parto del infierno,
Que no creyó la libertad umana,
Viendola el mismo su infeliz govierno:
Azote de la diestra soberana,
Después echado al fuego del infierno,
O si tu odiosa madre no naciera
O ya que mal nació, no te pariera [sic][24]

Por su parte, las regiones que andando el tiempo constituirían las naciones Iberoamericanas fueron herederas culturales de la monarquía universal católica (España y Portugal) y de la Contrarreforma, el movimiento de depuración interna llevado a cabo en el siglo XVI por la Iglesia de Roma, profundamente contraria a la propuesta reformadora alemana. La postura religiosa política que emanó del Concilio de Trento (1545-1563) tuvo hegemonía en América Latina[25] por espacio de casi cuatro siglos. La manera en que se ha interpretado a Lutero en estas regiones ha obedecido a cuestiones de ideología y de circunstancias históricas. Así, se formuló una opinión ajena al personaje histórico, como modelo o arquetipo de elementos contrarios a los del catolicismo romano y de valores culturales opuestos a los que defendían la monarquía universal hispana y la Iglesia romana. Lutero fue abordado desde un punto de vista polémico, que evitó el análisis de contenido doctrinal. Se le despersonalizó siguiendo una estrategia psicológica muy eficaz para neutralizar su posible influencia, para deshabilitarlo o reducir su capacidad de «daño». La imagen negativa e infamante se replica todavía en el siglo XIX, durante la época de las independencias y de la conformación de las naciones americanas por una interminable cadena causal que se remonta hasta el siglo XVI. Incluso, en México, los próceres de la Independencia, sobre todo Hidalgo y Morelos fueron tildados de luteranos y enjuiciados por la Inquisición.[26]

En la centuria decimonónica se interpretó a Lutero desde la perspectiva de las nacientes repúblicas que buscaban definir su identidad[27] propia. Por otra parte, se señalaba lo pernicioso que habían resultado para Alemania sus «paradojas», «sectarismos» y «contradicciones». Esas jóvenes naciones, por herencia histórica, rechazaban formalmente la herejía, pero también es verdad que había escasa claridad sobre los fundamentos teológicos del protestantismo en general

24. Diego de Hojeda (1611: libro 7, 189-190).
25. El concepto de «América Latina» se empleó, particularmente en la historiografía francesa, en la segunda mitad del siglo XIX para designar a las regiones americanas donde se hablaban lenguas derivadas del latín. También hacía referencia a la zona que era distinta de la América, protestante y sajona. Ver Jean-Pierre Bastian (1994: 11). En este trabajo, se empleará el término de «América Latina», «Latinoamérica» e «Iberoamérica» y se incluirá aquí el ámbito de Brasil y del Caribe.
26. Mayer (2008: 352-371).
27. Para cuestiones de identidad véase Carlos Mondragón (1994); Alicia Mayer (2008); Rudolfo Blank (2008: 6-21) y Carmen Rodríguez y José D. Rodríguez (2010).

y del luteranismo en particular. En 1811, en plena guerra de Independencia en México, la Inquisición consignó a un hombre que opinaba que «Lutero, sin embargo de ser hereje, *tenía algunas opiniones buenas*».[28] Algunos años después, un cercano colaborador de Simón Bolívar, Manuel Lorenzo Vidaurre (1773-1841) señalaba que Lutero no merecía el nombre de hereje tan sólo por disentir de la Iglesia católica y que no debía habérsele perseguido por motivos de conciencia.[29]

Para Enrique Dussel, los fenómenos protestantes tuvieron su oportunidad en América Latina en la segunda mitad del siglo XIX, ligado a los movimientos liberales, más inclinados a la tolerancia, así como a las sociedades masónicas, con un impacto en las instituciones pedagógicas.[30] Casi por lo general, el historiador encuentra a Lutero en las fuentes de esta época como un tema tangencial, pero presente y constante, que se repite sin cesar no sólo en las obras de autores importantes, sino también en la voz de la opinión pública a través de la prensa.

Según Jean Pierre Bastian, más que la teología de la reforma luterana y calvinista, fueron los temas anticlericales, tales como la negación del culto a los santos y el sacerdocio universal de los fieles, los que se pusieron sobre la mesa de discusión.[31] Al respecto, comenta Mario Miegge que «los liberales y los anticlericales del siglo XIX no estaban listos para entender la crisis religiosa de los hombres del siglo XVI, pero vieron en la rebelión de Lutero contra el Papa el primer rompimiento de las cadenas autoritarias de la Edad Media».[32] El ministro religioso, misionero por más de cuarenta años en Chile y fundador en ese país de la primera iglesia protestante, David Trumbull (1819-1889) señaló que Lutero había rechazado en su tiempo «el yugo ominoso y fatal del absolutismo sacerdotal» y era, por consiguiente, el restaurador de la libertad.[33] Así, en esta época se atisban ya algunos enfoques favorables en la percepción del reformador, sobre todo en los medios intelectuales y seculares, aunque todavía no de manera contundente.

Para llegar a una visión positiva de Lutero ciertamente influyeron los movimientos liberales, pero también la entrada de grupos de inmigrantes y de misio-

28. «Denuncia de Doña María Dolores López contra un hombre llamado Miguel y otro Mariano Callejo por ser adictos a la guerra» (1811).
29. Manuel Lorenzo Vidaurre (1828: 124-125).
30. Enrique Dussel, «Historia del fenómeno religioso en América Latina», en Hans-Jürgen Prien (1998: 75).
31. Jean Pierre Bastian, «La implantación y el desarrollo del efecto de doctrina y efecto de organización en el protestantismo misional en América Latina», en Hans-Jürgen Prien (1998: 64).
32. Mario Miegge (2016). Ese parece haber sido el caso, por citar un ejemplo, de Melchor Ocampo (1814-1861), quien en 1851 ante el congreso del estado de Michoacán, dijo que se debía reconocer el natural derecho que tiene cada hombre para adorar a Dios según las instrucciones de su conciencia, una clara tesis luterana que salió al cuento al calor de la discusión en torno a la reforma del arancel de obvenciones parroquiales. Melchor Ocampo (1900: 2).
33. Cit. de *La Piedra*, Valparaíso. 25 jul. 1871, año II, n. 18:7. En Arcos (2013). Versión en línea: <http://dx.doi.org/10.1590/S0100-85872013000100006>. Consultado el 18 de noviembre de 2016.

neros protestantes a los países católicos latinoamericanos, a raíz de la apertura de los mismos al comercio internacional y de la promulgación de la libertad de cultos a lo largo de esa centuria y de principios del siglo xx. Éstos reflejan un claro interés por destacar al personaje y su pensamiento en términos favorables. Además, esto coincidió con la tendencia general de la época que comenzó a matizar o atenuar el ánimo hostil centenario de la Contrarreforma, debida a la secularización, junto con el desarrollo de estudios y análisis científicos inclinados a ejercer una comprensión crítica mesurada y más objetiva de las visiones religiosas. Para el liberal mexicano José María Luis Mora (1794-1850), la reforma de Lutero significó el tránsito de las costumbres y constituciones antiguas a un orden del todo nuevo».[34] A fines de la centuria, su compatriota el historiador Vicente Riva Palacio (1832-1896) analizaba la actuación de Lutero ante la Dieta de Worms y lo definía como uno «los grandes hombres» que habían cambiado la historia.[35] El también liberal Ignacio Ramírez (1818-1879), defensor de la libertad de cultos en México, de la separación de la religión de la vida política, aseguraba que la Edad Media había comenzado con Constantino y había acabado con Lutero (haciéndolo precursor de la modernidad). Externó que «Lutero emancipó a Europa del poder de los papas, santificó la libertad del hombre en la libertad de conciencia».[36] Por su parte, el pensador cubano José Martí (1853-1895) escribió en abril de 1884 que: «todo amante de la libertad debe colgar en su muro, como el de un redentor, el retrato de Martín Lutero», mientras que su compatriota Enrique José Varona afirmaba que la causa de la Reforma se personalizaba en aquel fraile.[37] Esta característica fundacional de la reforma religiosa llevada bajo el liderazgo de ex monje alemán mereció también el aplauso del escritor uruguayo José Enrique Rodó (1871-1917) quien admiró «la fuerza vehemente y arrebatada de Lutero… el motor de las transformaciones morales». Su palabra apasionada «convirtió en dóciles sonámbulos a los hombres y a los pueblos».[38] Por su parte, el escritor y poeta argentino, Esteban Echeverría (1805-1851) criticaba el aspecto intolerante del catolicismo y recordaba a Lutero «luchando cuerpo a cuerpo con el coloso decrépito del Vaticano y aniquilando su infalibilidad»,[39] mientras que el liberal y también argentino Juan Bautista Alberdi (1810-1884) defendía la tolerancia de cultos y extrañaba la falta que habían hecho en España impulsores del gobierno representativo como Lutero, Descartes y Bacon.[40]

34. José María Luis Mora (1837: 319-320).
35. Vicente Riva Palacio (1996: 248).
36. Ignacio Ramírez (1889: Microfilm 170-171). Universidad de Illinois.
37. Ariel Jordán Martínez (2011: 347); Martin Franzbach (1998: 347-352). Enrique J. Varona (2016: 59).
38. Rodó en Juan O. Pons (2017: s/p).
39. Esteban Echeverría (1991: 55).
40. Juan A. Alberdi (2005: 15, n. 9).

Uno de los principales argumentos entre algunos intelectuales, políticos y escritores en el siglo XIX fue rescatar la valía de Lutero como precursor del alemán moderno. El barón Otto de Brackel-Welda, un periodista que llegó a México cuando el emperador Maximiliano promulgaba el decreto de tolerancia de cultos (1865), aseveró que «la grandiosa e importante figura del reformador Lutero» había cambiado el rumbo de los destinos intelectuales de Alemania a través de sus escritos, de la traducción de la Biblia y del canto popular.[41] Otros, como el escritor mexicano Ignacio Manuel Altamirano (1834-1893) destacaba al ex fraile agustino como «el gran reformador de la educación en Alemania».[42] Desde Argentina, Domingo Faustino Sarmiento (1811-1888) opinaba que la libre lectura de la Biblia había echado los cimientos de la educación popular que había cambiado la faz de las naciones que practicaban el protestantismo. Añadió que la gran contribución de Lutero había sido «el hábito del libre examen, el cultivo de la dignidad personal, la concientización de la práctica institucional democrática y la predisposición a la educación», elemento que en su parecer le confería a esta confesión una superioridad moral sobre el mundo católico.[43] Sarmiento también señaló, como lo haría su compatriota Esteban Echeverría, que había sido la corrupción de la Iglesia la causa de la reacción de Lutero..[44] Igualmente en este tenor, el político conservador mexicano Lucas Alamán (1792-1853) pensaba que la «herejía de Lutero» había nacido con ocasión de la ominosa venta de indulgencias concedidas por el Papa, cuyas ganancias habían sido encauzadas a la construcción de la basílica de San Pedro en Roma, ayudando no poco a ello, como había señalado el padre jesuita Juan de Mariana (1536-1624), a «los abusos y vicios que se veían, donde y en quien menos fuera razón».[45] Al explicar las causas de la Reforma, además de lo anterior, Alamán aducía —sin hacer un juicio de la personalidad de Lutero ni condenarlo— que éste había trastornado con su doctrina a toda Alemania y había sido la

41. Otto de Brackel-Welda (1957: 92-109). Sobre la traducción de Lutero de la Biblia, véase Herón Pérez (2014).

42. Ignacio M. Altamirano, «El maestro de escuela», El Federalista, 20 de febrero de 1871, p. 1-3. Lutero contribuyó a crear un nuevo enfoque no sólo en materia de religión, sino también en educación. Para los pensadores latinoamericanos que buscaban esto mismo en sus sociedades, resultaba revelador. Sus propuestas en materia de educación incluían los siguientes argumentos: El estado debía regir las escuelas. Sostuvo ante los príncipes que se debía obligar a los padres a enviar a sus hijos a la escuela. Las instituciones de su tiempo eran inadecuadas porque hacían demasiado hincapié en la escolástica y exageraban el valor de la retórica. Abogaba por una disciplina rígida, pero humana. Proponía un plan de estudios para la educación primaria que consistiera en religión, latín, música e historia y en la universidad, la Biblia sería el eje del plan, se pondría énfasis en el latín, el griego y el hebreo en la retórica, la lógica y la poesía. Javier Aranda afirmaba que Lutero era «el mayor promotor de la lectura de todos los tiempos» y que su sugerencia de leer directamente la Biblia, había favorecido el pensamiento crítico. Ver 2011. Ver también Litvin Roldán Tomasz Suárez (2004) y Leopoldo Heiman (2005).

43. Domingo Faustino Sarmiento (2006: 131-135).

44. Esteban Echeverría (1991: 155).

45. Lucas Alamán (1849: T. III, 58).

causa de que se separasen tantas naciones de la iglesia romana. No obstante que hay ejemplos de estas inclinaciones por rescatar lo positivo del legado de Lutero, aún imperaba en la centuria decimonónica el viejo y rancio estereotipo, aún en intelectuales de vasta cultura y conocimientos. Ejemplo de esto lo da el historiador mexicano Carlos María de Bustamante (1774-1848), rabioso detractor del ex fraile agustino y de la Reforma, quien afirmaba que Lutero seguramente se hallaba «sepultado en los infiernos»[46] siguiendo la línea directriz imperante desde el siglo XVI. Por su parte, el intelectual peruano José de la Riva Agüero aseguró que esa «calamitosa pseudorreforma» había frustrado la unidad de la cultura de Europa, pues el protestantismo germano de Lutero había negado el Renacimiento latino promovido por la Iglesia católica.[47]

Mucho se escribió también en el siglo XIX sobre el talante anímico, la personalidad, o bien el aspecto psicológico de Lutero. Se había señalado como intérprete subjetivo y equivocado de las sagradas escrituras, hombre angustiado y atormentado por sus propios conflictos internos, sujeto codicioso, licencioso, lascivo, desobediente, refractario, codicioso de los bienes de la Iglesia, inclinado a los excesos. Agustín Dueñas, el nombre de un cura con que al parecer firmaba el obispo de Michoacán, Clemente de Jesús Munguía, criticó la «pasión desenfrenada» del otrora fraile, mientras que Bustamante opinó que «durante su vida no cesó un punto de contradecirse, siempre anduvo en desacuerdo consigo mismo, en pugna con su propia doctrina».[48] La corriente del Positivismo en México generó una obra de teatro sobre Lutero, la de Porfirio Parra, en la que describía la situación anímica del fraile agustino que lo llevaría a escribir las 95 tesis contra las indulgencias. Otras tendencias intelectuales permitieron que en Colombia pudiera ser escrita la novela «Luterito» de Tomás Carrasquilla (1858-1940) que no trata propiamente del reformador, sino que pinta el ambiente y los extremos ideológicos que se vivieron en ocasión a la guerra civil de 1876-1877 en el pueblo ficticio de San Juan de Piedragorda, donde el protagonista, el sacerdote Casafús, fue tildado de ser un «nuevo Lutero»,[49] analogando a los dos personajes por su perfil psicológico. Sería motivo de otro ensayo darle seguimiento a lo que historiadores, teólogos y diversos autores del siglo XX disertaron sobre el tema de la psicología de Lutero. Basta recordar cómo Carlos Fuentes decía que la figura de «Martín Lutero es la dura, plebeya, estreñida imagen pintada por Cranach».[50] Más aún, en un año tan reciente como 2013, un periodista brasileño, João Batista Prado Ferraz Costa, afirmaba que «por sus propios problemas psicológicos, Lutero negó el libre arbitrio del hombre».[51]

46. Carlos María de Bustamante (Andrés Cavo) (1852: t. III, 44).
47. José Riva Agüero, (1942: 61-74).
48. Citado en M. Ocampo (1900: I, 34-35) y Carlos María de Bustamante (1837, II, 24).
49. Porfirio Parra (1906); Juan Esteban Londoño (2013).
50. Carlos Fuentes (2011: capítulo 10).
51. João Batista Prado Ferraz Costa (2013).

Volviendo al siglo XIX, no pueden quedar sin mención las múltiples referencias de Lutero en la prensa, tanto en la protestante como en la católica,[52] siendo esta última la que observa aún gran virulencia, dándole al reformador dramáticas adjetivaciones peyorativas y donde se utilizaba con harta frecuencia el refrán de «la Iglesia en manos de Lutero», para señalar que se entregaba al lobo el cuidado de los corderos. En la contienda entre liberales y conservadores, Lutero quedaba redimido en el lado liberal, por las razones anteriormente explicadas.

A fines del siglo XIX y toda la primera mitad del XX, los protestantes, que llegaban cada vez en mayor número, sobre todo a países como Brasil, Argentina, México y Chile, buscaron también hacer proselitismo y ganar espacios dentro de las sociedades latinoamericanas.[53] Éstos contribuyeron para abrir un espectro que permitió una nueva interpretación de la figura del reformador, misma que, sin embargo, seguía chocando con las posturas más conservadoras y trataba de ser frenado por la Iglesia católica. En este tiempo dominaban en el ambiente intelectual latinoamericano los juicios negativos que de Lutero habían hecho teólogos e historiadores españoles, como Jaime Balmes, Emilio Castelar o Donoso Cortés, en vez de hacerlo los análisis académicos que produjeron varios teólogos alemanes en esa misma época.[54]

El siglo XX: una nueva aproximación

El siglo XX es un gran hito en la interpretación sobre la figura de Lutero, sobre todo después del Concilio Vaticano II (11 octubre 1962-diciembre de 1965). Empero, mucho antes de la reunión ecuménica, el reformador había ya merecido la atención de escritores, historiadores y poetas de la talla del nicaragüense Rubén Darío (1867-1916) y del mexicano Amado Nervo (1870-1919). Este último describía a Lutero, en tono benevolente, como «ese hombre de cara redonda y plácida, el enamorado de Catalina Bora, el formidable reformador».[55]

Mucho impulso dio al interés por Lutero el libro *Martín Lutero. Emancipador de la conciencia* del pastor evangélico Federico Fliedner, autor nacido en Alemania, pero «entrañablemente identificado con España e Iberoamérica».[56]

52. Rubén Ruíz Guerra (2001: 259).
53. El caso de Brasil es digno de mención. Este país disputa a Alemania, Sudáfrica y Nigeria la tercera plaza en el *ranking* de los países con más protestantes en el mundo, después de Estados Unidos y el Reino Unido. Existen allí alrededor de treinta millones de Evangélicos. Ver David Stoll (2010).
54. El libro de Jaime Balmes, *El protestantismo comparado con el catolicismo en sus relaciones con la civilización europea* (1844) fue una contestación a la *Histoire générale de la civilization en Europe*, publicada por François Guizot en 1828. Están también las réplicas de otros autores como Emilio Castelar en su Discurso sobre la libertad religiosa (1880) o de Donoso Cortés, autor de varias epístolas y libros, entre los que puede destacarse su *Ensayo sobre el catolicismo, el liberalismo y el socialismo* de 1851.
55. Amado Nervo (1993).
56. Federico Fliedner (1956).

La obra, publicada en español por vez primera en Madrid en 1878, luego en 1913 y posteriormente en México en 1949 y 1956 relata la vida del «insigne agustino» y persigue el objetivo de rectificar las confusiones que «los adversarios de Lutero» habían promovido para «difamar al reformador». Su esfuerzo resultó en una biografía cálida y accesible a todos los públicos, que presentó una imagen muy positiva —quizá, hasta se podría decir, *hiperdimensionada*— del ex fraile agustino, «el valiente guerrero de Dios».

Parecían soplar aires nuevos que empezaban a disipar los viejos estereotipos que calificaban a Lutero como demonio o como un hombre psicológicamente patológico (siguiendo la línea trazada por los historiadores católicos alemanes H. Denifle y H. Grisar), pero lo cierto es que aún había que esperar varios años más en el mundo latinoamericano para ver que esa imagen empezara a disiparse. Incluso, el llamado «renacimiento de Lutero»[57] en la historiografía, que se refiere a la ingente producción historiográfica alemana surgida con motivo del cuarto centenario de la Reforma (1917), encabezada por la trascendente obra de Karl Hull, a la que le siguieron las de los críticos posteriores Hans Joachim Iwand, Ernst Wolf y Heinrich Boehmer, buscó nuevos métodos y criterios en la investigación. Ésta, lamentablemente, no tuvo fuerte y definitivo impacto en la órbita de habla española, como bien lo percibió Alfonso Reyes, quien hizo énfasis en el talante conflictivo del reformador.[58] El agudo juicio condenatorio de los investigadores católicos de antaño sobre Lutero parece no diluirse del todo en las primeras décadas de la centuria. Tanto así, que llama la atención que todavía en 1937, apareciera un libro en Brasil con argumentos aberrantes y muy lejanos de la objetividad histórica, el del padre católico Júlio Maria, con el título *O Diabo, Lutero e o Protestantismo*, que mereció incluso una reedición en 1950[59] y que tuvo amplia circulación.

Fue hasta la segunda mitad del siglo xx en que se percibe ya de manera más franca un cambio de percepción en torno a Lutero. Una de las razones para ello la inspiró la iniciativa de algunas casas editoriales latinoamericanas por traducir y publicar la obra del reformador. Otro factor que incidió favorablemente fue el empeño de historiadores y de teólogos más abiertos a la comprensión del personaje histórico, para quienes había que señalar la importancia de Lutero y su legado. Bien vale la pena dedicar el siguiente apartado al breve repaso historiográfico de la evolución del pensamiento sobre Lutero.

En 1944 fue publicada en México la obra de Pierre Mavy: *San Agustín, Lutero Pascal* y un año después apareció el célebre trabajo de Jacques Maritain, *Tres reformadores. Lutero, Descartes y Rousseau*, publicado por Buenos Aires y Santiago de Chile a través de la editorial Excelsa, que literalmente inundó las

57. Manfred K. Bahmann (1967: v. I, xxiii).
58. Alfonso Reyes (1980: 412-418).
59. En H. Meyer (1961: 20).

librerías latinoamericanas. Estas ediciones generaron mucho interés y detonaron una gran cantidad de trabajos sobre el reformador. En 1950 se tradujo en Buenos Aires la obra de Roland H. Bainton, *Here I stand* que vio la luz con el título de *Lutero* (Ed. Sudamericana, 1950) y en 1954 salió en México la traducción de Leonard S. Ingram: *Martín Lutero, el fraile que conmovió al mundo*. Dos años más tarde, en 1956, el Fondo de Cultura Económica de México publicó la de Lucien Febvre, *Martín Lutero, un destino* (editada por primera vez en Francia en 1927).[60] En 1959 el libro de J. A O´Brien fue traducido al portugués y salió de las prensas con el título *Martinho Lutero: O Sacerdote Que Fundou o Protestantismo.* Dos años más tarde, Carlos Gerhard tradujo la obra de Guiseppe Alberigo, *La Reforma Protestante: Lutero, Melanchton, Zwinglio y Calvino* (México, Ed. Hispanoamericana, 1961). Un momento muy significativo para la historiografía latinoamericana fue el tener acceso en castellano a la obra de Joseph Lortz *Die Reformation in Deutschland* (2 vol. Herder, Freiburg, 1939-40; 4 ed de 1962 que apareció con el título de *Historia de la Reforma* (Madrid, Taurus, 1963).

Desde 1967, y a lo largo de la década de los setenta, la editorial Paidós publicó en Argentina una serie de las obras más importantes de Martín Lutero en cinco volúmenes, labor que continuó la editorial La Aurora, acompañada de excelentes estudios introductorios,[61] para «proporcionar al lector de habla española la posibilidad de entrar en contacto directo con el significativo y a la vez discutido reformador». También se orientaba «a las decisiones que han de adoptarse en el mundo contemporáneo», clara premonición de los vertiginosos cambios de mentalidad religiosa que se sucederían a partir de esa década y «proporcionar a los lectores de habla castellana un acceso a los escritos de Lutero que han tenido una decisiva influencia en la formación de una comunidad eclesiástica separada de la del Papa».[62] En suma, se necesitaron las traducciones al castellano y al portugués para que se conociera directamente y de primera mano el pensamiento de Lutero en estos confines, lo que repercutió en un mayor interés por parte de los especialistas, inmersos en un contexto lingüístico distinto al alemán, al inglés o al francés. Una edición completa en castellano de la obra de Lutero no existe, pero se ha avanzado considerablemente para traducir muchas de ellas y ponerlas al alcance del público latinoamericano. La propuesta luterana contenida en la monumental edición de Weimar generalmente se aprovechaba a partir de fuentes secundarias (Lortz, Lienhard, Congar, Iserloh, Moltmann). Al hacerse más asequible su obra gracias a las traducciones, los estudiosos de Lutero en América Latina han preferido acudir, por cuestiones de idioma, a las obras del reformador puestas en castellano. Sin duda un referente fundamental para la historiografía latinoamericana ha sido la obra *Martín Lutero*, publicada en 1976,

60. Tiene una edición brasileña reciente: *Martinho Lutero, um destino*. São Paulo: Três Estrelas, 2012.
61. De Manfred Kurt Bahmann, Carlos Witthaus, Heinz Joachim Held, Ernesto Weigandt, Joachim Fischer, Kenneth Mahler y Jacobo Preus.
62. Manfred Kurt Bahmann (1967: xi y xxxii).

del jesuita español Ricardo García Villoslada, profesor de la Universidad Gregoriana de Roma, considerado el luterólogo más eminente de cultura y esencia hispánicas. Cabe mencionar también la edición que un año después hizo Marianne O. de Bopp del manifiesto de Lutero, *A la Nobleza Cristiana de la nación alemana,* publicado por la Universidad Nacional Autónoma de México. En 2001, el padre carmelita español Teófanes Egido sacó a la luz una selección de las obras de Lutero y un nuevo libro con motivo de la conmemoración de 2017, que ha tenido un claro impacto entre los estudiosos de este lado del Atlántico.[63]

Actualmente, no ha cesado el afán por traducir y publicar las obras de o sobre Lutero. Ejemplo de esto es el interés que hay en países como Brasil por traducir las obras que sobre el reformador y su teología hizo Helmar Junghans (1931-2010). Asimismo, en 2007, se tradujo al portugués la obra del teólogo alemán Hans Martin Barth, *A teologia de Martim Lutero num contexto global* (2007), misma que interesó a los teólogos latinoamericanos precisamente por situar la teología de Lutero en un amplio contexto del pensamiento humano, buscando elementos de esta tradición que fueran capaces de responder a los retos globales. Recientemente, en Argentina, la obra del teólogo alemán Hans Joachim Iwand (1899-1968) sobre una serie de estudios clásicos de la teología de Lutero ha sido traducida y editada por Daniel C. Beros teólogo e investigador del Instituto Superior Evangélico de Estudios Teológicos (ISEDET), acompañada de un estudio introductorio, refiriendo esa teología en el contexto de América Latina.[64]

El siglo xx: viraje decisivo

Los años sesenta del siglo xx fueron de gran trascendencia para la historiografía y la teología luteranas en América Latina. Entonces se consideró que las propuestas del reformador podían dar respuesta satisfactoria a las problemas sociales y confesionales del contexto latinoamericano. Por esta razón, los estudios sobre Lutero y, sobre todo, su doctrina, se abrieron al espectro de autores pertenecientes a comunidades eclesiásticas distintas y, la mayoría de los casos, ya no con características de mera confrontación.

El Concilio Vaticano II, orientado hacia el diálogo ecuménico, propició mayor interés por conocer a Lutero y se incrementaron los estudios sobre el reformador, sobre todo desde el punto de vista teológico. Al valorar la Reforma como un hecho histórico y como un periodo de crisis del cristianismo, esa importante reunión eclesiástica favoreció un diálogo comprensivo entre la teología católica y la luterana que se ha venido incrementando hasta nuestros días.

Por otro lado, la llamada Teología de la Liberación, que se gestó entre los años 1962 y 1968, también fijó su atención en Lutero y su doctrina, pues se con-

63. Teófanes Egido (2001) y (2017).
64. Hans J. Iwand en Beros (2015).

sideró que en ello había elementos que podían esgrimirse para la lucha en contra de la pobreza y la desigualdad y en favor de la educación y de la liberación. Se buscaron enfoques interdisciplinarios (desde la economía, la sociología, la historia, la filosofía y la literatura principalmente) para abordar la personalidad de Lutero. El propio reformador fue analizado en sus aspectos vitales y, de nuevo, psicológicos; se tomó por algunos estudiosos como un campeón de la libertad de conciencia, héroe nacional de Alemania, paladín contra los autoritarismos, padre de la modernidad, el rebelde que se enfrenta a la opresión, el hombre que defendió el libre espíritu ante la fuerza ejercida por la iglesia, el patriota alemán que se alió con su pueblo contra el dominio de Roma.

De la Teología de la Liberación destacan las interpretaciones sobre Lutero del célebre teólogo franciscano brasileño Leonardo Boff (n. 1938), quien buscó «interrogar» al reformador a partir del horizonte de esta perspectiva.[65] Sin embargo, como señalan Josep Ignasi Saranyana y Carmen Alejos Grau «en el diálogo con el catolicismo, son sin duda los luteranos los que han ido más lejos, teológicamente hablando… sobre todo a raíz de los puntos comunes con la teología católica de la liberación».[66] El debate protestante sobre este movimiento tuvo un amplio eco en Latinoamérica. Lee Brummel, de Argentina, analizó la hermenéutica de Lutero para entender a los pobres en los años setenta. Otro de los más prolíficos escritores sobre el reformador desde esta perspectiva ha sido Martín N. Dreher (n. 1945),[67] pastor luterano y profesor de teología brasileño que hizo sus estudios en Alemania y quien, pese a no declararse teólogo de la liberación, entabló un diálogo muy interesante con los representantes de esta corriente, ofreciendo interpretaciones sobre la Teología de la Cruz en Lutero que, en su opinión, era un aspecto que cobraba cada vez mayor relevancia en América Latina.[68] A partir de entonces y de manera ininterrumpida, han tenido lugar diversos espacios para el diálogo crítico, tanto en coloquios, conferencias y seminarios como en reuniones pastorales. Si bien en la actualidad, como señala Daniel Beros, «las corrientes progresistas deudoras del Concilio Vaticano II y la Conferencia Episcopal de Medellín (CELAM II), las experiencias de compromiso cristiano y popular de base y la «Teología de la Liberación», han sido mayormente relegadas a un papel institucional más bien marginal»,[69] no obstante, los estudios sobre Lutero han seguido adelante. Lo interesante del siglo XX y de lo que va del XXI es que, en la mayoría de los casos se ha abordado la figura del reformador desde América Latina con un espíritu crítico y un enfoque académico, poniendo en perspectiva tanto los aspectos positivos como negativos de su

65. Leonardo Boff (1984: 83).
66. Josep Ignasi Saranyana (dir.) y Carmen Alejos Grau (coord.) (2002: v. III, 468).
67. Se han citado algunas de las obras de Martin N. Dreher y de Brummel en la bibliografía.
68. Martin Dreher (1988 y 1990).
69. Daniel Beros, en H. J. Iwand (2015). Agradezco al autor la cortesía de haber compartido conmigo su manuscrito.

persona, pero, sobre todo, generalmente lo han hecho con un profundo objetivo exegético de su obra, lo cual ha enriquecido considerablemente los estudios en torno a este tema.

Del lado del cristianismo evangélico, el teólogo luterano Hans-Jürgen Prien señalaba que la investigación bíblica protestante se encontraba totalmente subdesarrollada en América Latina cuando escribió en 1985 su obra *La historia del cristianismo en América Latina*. Según él, en Brasil, por ejemplo, teólogos católicos latinoamericanos, que habían hecho sus estudios en Europa o en los Estados Unidos, transmitían más la ciencia bíblica protestante que los propios seminarios protestantes locales.[70] Ya en 1974, el teólogo evangélico ecuatoriano, René Padilla, había llevado a cabo uno de los intentos más tempranos de autocrítica a la teología luterana.[71] Si bien esto podía ser cierto en aquellas décadas, en los últimos años de lo que va del siglo XXI las aportaciones sobre Lutero específicamente en América Latina inclinan la balanza de las contribuciones más hacia la historiografía protestante, producida en instituciones como La Fraternidad Teológica Latinoamericana, fundada en 1970, la Facultad de Teología de la Igreja Evangélica de Confissão Luterana no Brasil (IECLB), de São Leopoldo, fundada en 1946, la Facultad Luterana de José C. Paz en Argentina, cuya tradición hoy prosigue ISEDET, sede de la mayor biblioteca teológica protestante de América Latina, el Departamento Ecuménico de Investigación (DEI) de San José de Costa Rica, la Comunidad Teológica de México, el Instituto Pastoral Latinoamericano de Quito, Ecuador, y varios más. Sus investigadores han dialogado con luterólogos europeos como Dietrich Bonhoeffer, Jürgen Moltmann, Rudolph Bultmann, Paul Tillich y Marc Lienhard, entre otros. Además, la teología en América y Europa se ha visto favorecida con el intercambio de profesores invitados, que han impartido cátedra en universidades y centros teológicos en ambos lados del Atlántico. Sería casi imposible en este espacio mencionar las obras de todos ellos y menos aún la interpretación que le han dado a la figura del reformador. Basta decir que el crecimiento significativo que ha tenido el protestantismo en muchos países latinoamericanos ha generado un dinamismo en el interés particular en Lutero, en el origen de esta confesión y en sus principales fundamentos dogmáticos. Así, toda una gama de intelectuales señeros, de historiadores, teólogos, sociólogos, filósofos e incluso psicólogos han puesto su atención nuevamente en Lutero desde diferentes perspectivas. En cuanto a la investigación católica contemporánea sobre este personaje, el dominico Otto Hermann Pesch admitía en 1982 que el pensamiento del ex fraile agustino daba un aporte muy importante a la teología y a la historiografía católicas. Al respecto decía que se mostraba «un avance fructífero en el estudio de Lutero y la Reforma» que había contribuido a su mejor conocimiento, al mismo tiempo que había realizado un aporte importante al entendimiento entre ambas

70. H. J Prien (1985: 716).
71. René Padilla. *Fe cristiana y Latinoamérica hoy*. (Buenos Aires: Certeza, 1974).

iglesias y, en general, al ecumenismo.[72] Sin embargo, la investigación católica sobre Lutero en América Latina aún tiene mucho que ofrecer.

A lo largo de la segunda mitad del siglo xx, aparecieron artículos muy interesantes sobre diversos temas religiosos, muchos de los cuales comprendían análisis sobre Lutero y su teología, en diversas revistas, como el *Boletín Teológico*, de la Fraternidad Teológica Latinoamericana, publicada en México; *Cuadernos de Teología*, de ISEDET en Argentina, la *Revista Latinoamericana de Teología*, de la Universidad Centroamericana «José Simeón Cañas» o Estudos Teológicos, de São Leopoldo, en Brasil, por mencionar sólo a algunas. Por otra parte, la *Revista Ecclesiastica Xaveriana* de Colombia dedicó un número especial a los 500 años del nacimiento de Lutero, y lo mismo hizo la *Revista Latinoamericana* de El Salvador, desde una perspectiva liberacionista. En 1983, para conmemorar esto mismo hubo discusión en jornadas interconfesionales, interdisciplinarias e internacionales sin precedentes, uno de cuyos objetivos fue analizar el significado de Lutero para un diálogo interreligioso e intercultural.[73] Destacó un coloquio en la Semana Teológica Semestral organizado por el Instituto Superior de Estudios Teológicos (ISET) Juan XXIII y por el Servicio Ecuménico de Pastoral y Estudios de la Comunicación, sobre la vida y el pensamiento de Martín Lutero. Los trabajos presentados fueron publicados en un libro que lleva por título *Lutero a la luz del siglo xx*.[74] Desde un punto de vista católico, se analizó «el vigoroso aporte teológico del gran reformador Martín Lutero» para examinarlo a la luz de esa centuria.

Sin duda, uno de los teólogos latinoamericanos más destacados y que más ha contribuido en la actualidad al análisis sobre Lutero es el brasileño Walter Altmann (n. En 1944). Por la naturaleza de este trabajo, no es posible darle aquí el espacio que merece para ahondar en sus valiosas aportaciones. Su estudio *Confrontación y liberación: una perspectiva latinoamericana de Lutero* (1987) es el primer libro completo sobre Martín Lutero escrito por un teólogo latinoamericano, lo cual deja ver en seguida su importancia para el estudio y discusión de este tema. Además de haber profundizado en diversos aspectos de la teología de Lutero, «confrontándola con los desafíos que enfrenta la misión de la iglesia en América Latina», Altmann tradujo la obra del célebre pastor y teólogo alsaciano Marc Lienhard, responsable de la renovación de los estudios luteranos, cuyo título en portugués apareció como

72. Otto H. Pesch (2008: 384).

73. Helmar Junghans (2000: 121). Destaca la *Declaración* publicada por la comisión mixta católico-luterana el 6 de mayo de 1983 con el nombre *Martín Lutero, testigo de Jesucristo*, firmada por Hans Martensen, obispo católico de Copenhague y George Lindbeck, profesor de Yale, reunidos en Wittenberg, Alemania. Este documento partió de la revisión que los historiadores y teólogos católicos y luteranos habían realizado en el curso del siglo xx, lo que permitió un mejor acercamiento a la teología de Lutero por parte de los estudiosos católicos, y en América Latina no fue la excepción.

74. Juan Stumme, Luis Fernando Crespo, Gregorio Pérez de Guereñu (1983).

Martim Lutero. Tempo, Vida, Mensagem,[75] así como el de Hans Joachim Iwand, cuyo frontispicio en ese idioma quedó como *A Justiça da Fé. Exposição Conforme a Doutrina dé Lutero*.[76] Por su parte, Juan Stumme y Luis Fernando Crespo, publicaron ese mismo año el libro *Lutero a la luz del siglo XX*, que fue editado por el Servicio Ecuménico de Pastoral y Estudios de la Comunicación y el Instituto Superior de Estudios Teológicos Juan XXIII que recogía las ponencias presentadas en la Semana Teología Semestral donde se quería difundir «el vigoroso aporte teológico del gran reformador Martín Lutero».[77]

Con motivo de la conmemoración del nacimiento de Martín Lutero, se escribieron también obras de divulgación, como la de David J. Calvo *El evangelista de la gracia de Dios, Martín Lutero*, que incluía una selección de bellos grabados de la época y el estudio de Raúl Macín, *Lutero: presencia religiosa y política en México*. Además, diversos autores sacaron a la luz el libro *Lutero: ayer y hoy* (1984),[78] un compendio de trabajos sobre el reformador, con una recopilación bibliográfica muy pertinente sobre obras escritas en español y portugués. Destacan también los artículos del pastor de la iglesia luterana de Bogotá, Roberto Hoeferkamp (1927-2012), «La viabilidad de Lutero hoy: una perspectiva desde América Latina» (1986) y de ese mismo año, «Como se estuda e vive Teología conforme Lutero» publicado en una obra cuya edición coordinó Lothar Hoch.[79] El pastor Albérico Baeske, en *Releitura de Lutero em contextos de Terceiro Mundo* (1990), se acerca a la figura del reformador, como el propio autor explica, para aprovechar su teología para la militancia cristiana en estas regiones.[80] Allí Lutero sería modelo para la materialización de la fe e inspiración para la vida en libertad que se ansia. Por su parte, Romeu Martini, en su *Movimiento da Reforma e contexto Latino-Americano* (1993) discute principalmente la postura de Lutero con su respuesta a los *Doce Artículos* ante los campesinos sublevados de Suabia, que culminó en la guerra de 1525.[81] Es muy pronto para valorar las aportaciones realizadas desde América Latina en torno al tema de Lutero y la Reforma con motivo de las conmemoraciones por los 500 años de la publicación de las 95 tesis. En 2017 hubo interesantes reuniones académicas en los países hispanoamericanos y en Brasil y, a partir de esas reflexiones, seguramente pronto se tendrán numerosos análisis sobre diversos temas relacionados a este trascendente hecho histórico de tan larga duración, del tipo de los últimos estudios como el de Thomas Kaufmann, *Lutero: vida, mundo y palabra* (Granada, Trotta, 2017) y el de Lyndal Roper, *Renegado y profeta* (Barcelona, Taurus, 2017).

75. Las obras de Lienhard (n. 1935) suscitaron múltiples interpretaciones teológicas desde América Latina. Ver Luis F. Crespo en Stumme *et al.* (coord) (1983: 59).
76. Hans J. Iwand (1981).
77. Noé Zevallos en Stumme (1983: 3).
78. Remitimos al lector a la bibliografía general.
79. Remitimos al lector a la bibliografía general.
80. A. Baeske (1990).
81. Romeu R Martini y Eduardo Gross (1993).

Lutero en la conciencia literaria

En el terreno de las bellas letras, Lutero tampoco ha pasado desatendido en el pensamiento latinoamericano. Lo vemos presente, incluso, en la poesía.[82] Sobre todo desde el siglo XIX y, particularmente, en la segunda mitad del siglo XX, el personaje llamó la atención de autores de la talla de José Martí, Amado Nervo, Martín Luis Guzmán, Antonio Caso, Octavio Paz, Alfonso Reyes, Jorge Luis Borges, Carlos Fuentes, Alejo Carpentier o Julio Cortázar.[83]

A mediados del siglo XIX, Domingo Faustino Sarmiento señalaba que «el cisma y la herejía» iniciadas por Lutero, junto con los posteriores cuestionamientos de Dumas y Víctor Hugo, habían dado origen al Romanticismo en el arte.[84] Un siglo después, el premio nobel mexicano de literatura, Octavio Paz (1914-1998) también encontró paralelismo entre el protestantismo y el Romanticismo.[85] Para él, al interiorizar la experiencia religiosa a expensas del ritualismo romano, el protestantismo preparó las condiciones psíquicas y morales del sacudimiento romántico, al convertir la conciencia individual del creyente en el teatro del misterio religioso, lo cual generó una cadena de consecuencias visibles e inmediatas en el plano sociopolítico. El Romanticismo fue, para Paz, una interiorización de la visión poética, la ruptura de la estética objetiva y más bien impersonal de la tradición latina y la aparición del yo poeta como realidad primordial.[86]

En 1915, volviendo atrás, Rubén Darío pronunció un discurso en la Universidad de Columbia en Nueva York un año antes de morir, en el que expresaba su idea de Dios, hablaba sobre la paz en los tiempos turbulentos de la Gran Guerra europea y sobre la influencia de Lutero en la música coral, para comentar después las circunstancias del conflicto bélico franco prusiano, tras el cual, en 1871, Alemania lograría su unificación nacional.[87] Valga recordar que el poeta nicaragüense fue él mismo comparado con Lutero por José María Vargas Vila, por su faceta de «liberador», como «revolucionario de la Rima «que se alzó en rebelión contra los dogmas de la Métrica, y los rompió sobre la cabeza polvorienta de los dioses».[88]

82. El historiador Enrique de Olavarría y Ferrari (1844-1919) dice que tuvo acceso a una colección de loas y entremeses «que, a pesar de no hacer gloria a las letras patrias, son curiosos» y alguno incluía en sus décimas a Lutero. (1895: T. 1, 121-122). Por otro lado, para la presencia de Lutero en la poesía peruana reciente, ver Antonio Cisneros (2005: 52-53).
83. Ver Antonio Mendoza (2000: 31). Ariel Jordán Martínez (2011).
84. Cit. en Mariano Latorre (1971: 316).
85. Ver Miguel Domínguez Rohan (2013).
86. Leopoldo Cervantes Ortiz, «Sobre Octavio Paz», en *Protestante Digital*. 31 de marzo de 2014. También Octavio Paz (1982).
87. Rubén Darío (1949: 252). También en su colaboración en prosa «Los maestros: Núñez de Arce» se refiere a la interpretación de este pensador sobre el reformador. Guatemala Ilustrada, I, no. 2, 1892, p. 16.
88. José M. Vargas Vila (1917: 161, xxi).

En la segunda década del siglo xx, apareció también Lutero en la poesía afroantillana y negrista del puertorriqueño Luis Palés Matos (1899-1959), «Canción festiva para ser llorada» y, lo interesante del caso, es que el personaje se asume dentro del contexto identitario caribeño. El reformador es referido como un *ñáñigo temerario*, es decir un hombre que no conoce el miedo, pero no un *carabalí* (individuo de raza negra africana de la costa de Calabar) sino un hombre de raza sajona, pero igualmente ejemplar por su carácter indómito, al desafiar al propio Papa.[89] A continuación, un fragmento del poema…

Aquí está Santo Tomé
De malagueta y malanga
Cargando el burro que el cielo
De su Santidad demanda…
(su Santidad Babbitt Máximo,
con sello y marca de fábrica)
De su grave teología
Lutero hizo una fogata,
Y alrededor, Biblia en mano,
Los negros tórtolos bailan
Cantando salmos oscuros
A bombo, mongo de África

Por su parte, el escritor argentino Julio Cortázar refería en su «Distante espejo» (1943) que gustaba retirarse a Chivilcoy, lugar apartado de la bulliciosa Buenos Aires, donde se desempeñaba como profesor de la escuela Normal, para «estudiar a gusto: abro la Biblia de Lutero y estoy dos horas ingresando paso a paso en el alemán, regocijándome cuando soy capaz de leer un capítulo entero sin ayuda de mi Cipriano de Valera».[90] En su *Manual de instrucciones*, vuelve a recordar al ex fraile alemán cuando hace la crítica de la pintura de Tiziano «El amor sagrado y el amor profano», e interpreta a su manera el mensaje del cuadro, al advertir con ironía que «el niño que mete la mano en el sarcófago es Lutero, o sea, el diablo» pero añade que «esta detestable pintura representa un velorio a orillas del Jordán… pocas veces la torpeza de un pintor pudo aludir con más abyección a las esperanzas del mundo en un Mesías que brilla por su ausencia…»[91] Y ya que hablamos de pintura, vale la pena contar la anécdota referida por Salvador Novo, que es difícil confirmar, y que refiere que el pintor mexicano Diego Rivera, pensaba en Lutero como un personaje idóneo para ser representado en los murales que le encomendaron pintar en Nueva York, proyecto que no llevó a cabo por la negativa de la familia Rockefeller.[92] También al escritor argentino Jorge Luis Borges (1899-1986), le mereció

89. Jorge Luis Morales (1976: 89-90).
90. Julio Cortázar (1999: 1, 81).
91. Julio Cortázar (1962: 6; Antonio Mendoza (2000: 31).
92. Salvador Novo (2012).

la pena mencionar al reformador. En su *Deutsches Requiem* publicado en 1949, un relato contenido en la colección *El Aleph*, ironizaba que Lutero había sido el traductor y al mismo tiempo destructor de la Biblia, al ponerla al alcance de cualquiera que pudiera interpretarla.[93] Finalmente, en esta excerpta de escritores latinoamericanos que mencionan a Lutero, se incluyen las reflexiones de Carlos Fuentes, quien le llama a Lutero «el temible quirúrgico de la Iglesia de Roma», «el educador de la cristiandad», quien, paradójicamente, había sido considerado «el hereje, el réprobo, el autor prohibido»[94] y del escritor cubano Alejo Carpentier (1904-1980), quien además de ironizar que Lutero le había arrojado el tintero al diablo durante su dramático encierro en la Wartburg, destacaba la figura del reformador como compositor y como precursor del gran maestro Juan Sebastián Bach. En el prólogo de *El reino de este mundo*, recordó que, de sólida formación musical, a Lutero se le atribuían más de 70 corales, algunos compuestos por él y otros recogidos del pasado.[95]

Lutero en la perspectiva del siglo XXI

La tendencia para continuar analizando la figura y la teología de Lutero no ha cejado hasta nuestros días. En el Concilio Luterano internacional celebrado en Buenos Aires, Argentina, en el año 2000, el misionero estadounidense Douglas L. Rutt perfiló una interpretación interesante de Martín Lutero al comparar su experiencia vital con la de su contemporáneo, el sevillano Bartolomé de Las Casas, conocido como el protector de los indios, donde el autor encuentra varios paralelismos. Una década después, en Brasil, Helio Aparecido Teixeira llevó a cabo un análisis de los distintos periodos por los que había transitado el pensamiento de Lutero y se avocó particularmente a su concepción de «guerra justa».[96] Por su parte, el educador de la Universidade Luterana do Brasil y Director de la Sociedad Bíblica de ese país, Leopoldo Heimann, coordinó una serie de volúmenes en los que se analizaban sus varias facetas como teólogo, educador, escritor, pastor y reformador. Heimann también publicó obras de Lutero traducidas al portugués.[97] En Chile, el historiador Antonio Rehbein Pesce, quien fuera profesor de la Pontificia Universidad Católica de Santiago, volvió sobre la importancia de actualizar la figura de Lutero en la historiografía católica con el fin de ver también su significado para la Iglesia católica actual. Poco antes Marco A. Huesbe desde la Universidad Pontifica Católica de Valparaíso, había

93. Borges (1949).
94. Carlos Fuentes (2011: apartado 2).
95. Esto lo escribió para el periódico *El Nacional*, Caracas, 31 de agosto de 1952. En Alejo Carpentier (1987).
96. Sobre esto, ver Dougls Rutt (2000); Jean Pierre Bastián (1990) y (1997); Helio Aparecido Teixeira, (2011: 223-243).
97. Heimann, Leopoldo (2002-2006).

presentado un trabajo sobre la propuesta política de Martín Lutero a través de su doctrina de los dos reinos».[98]

En 1999, el novelista mexicano Francisco Prieto publicó una obra de teatro titulada «Lutero o el criado de Dios» y poco después, pero en Río de Janeiro, se estrenó el 26 de septiembre de 2002 otra obra dramática «Lutero: un hombre y dos destinos» dirigida por Paulo Faustino que expuso el pensamiento del reformador y su esencia como un hombre ético, íntegro y de fe profunda; un hombre brillante y un líder religioso. En 2006, el brasileño Arnaldo Érico Huff Júnior en un interesante estudio «Imagens de Lutero no luteranismo brasileiro» analizó las simbologías, imágenes visuales, textuales e imaginadas en la construcción de la idea del reformador hechas por pastores y líderes de la Iglesia Evangélica Luterana de Brasil (IELB) entre el final de la I Guerra Mundial a la posdictadura militar (1963-1985). Un fin similar persigue mi libro *Lutero en el Paraíso* (2008) donde se analiza la percepción de Lutero en México durante los tres siglos de régimen español. Por su parte, los filósofos mexicanos, Luis Guerrero y Ramón Kuri Camacho analizaron en sendos artículos, respectivamente en 1991 y 2013, la influencia de Lutero en Kierkegaard y en Heidegger. El historiador, teólogo y pastor Leopoldo Cervantes Ortiz y el escritor y periodista Carlos Martínez García, grandes promotores del Centro de Estudios del Protestantismo Mexicano organizaron la conmemoración del V Centenario de la Reforma en México.[99]

En septiembre de 2015, fue presentada en São Paulo, Brasil, una nueva edición en portugués del comentario de Lutero al *Magnificat* hecha por la Editorial Sinodal de la Iglesia Evangélica de Confesión Luterana en el Brasil [IECLB] y la editorial católica Santuario. Ese mismo año, el teólogo jesuita Héctor Vall Vilardel, desde Santiago de Chile, reflexionó sobre el papel de Lutero en la historia, apuntando ya a la próxima conmemoración luterana en una era ecuménica y global, que respondía a nuevas necesidades y nuevos retos teológicos, donde proliferaban nuevos movimientos religiosos, se revitalizaban religiones no cristianas, imperaban procesos de secularización y se exigía superar viejas rencillas confesionales que tendían a «sanar las memorias». Este autor ponderó la necesidad de «valorar positivamente el contenido teológico de algunas convicciones fundamentales de Lutero» así como «buscar el sentido profundo de su reforma»[100] Particularmente, importa resaltar la interpretación que hace este autor sobre el propio Lutero, como un «exégeta católico», un autor prolífico, un «profeta reformador», un hombre de carne y hueso que vivió un proceso

98. A. Rehbein (2001); Marco A. Huesbe Llanos (1999).
99. Francisco Prieto (1999); Arnaldo Érico Huff Júnior, (2006: 123-150 y 2003: 35-69); Mayer (2008); Ramón Kuri Camacho (2013); Luis Guerrero (1991: 983-992). Sobre el congreso organizado por Carlos Martínez y Leopoldo Cervantes, «Protestantismo y mundo moderno: A 500 años del inicio de la reforma luterana y su influencia en Iberoamérica», éste se llevó a cabo en la ciudad de México, los días 30 y 31 de octubre de 2017.
100. Val Vilardel (2015: 22-23).

espiritual personal que impactó en su obra y en su pensamiento. El esfuerzo comprensivo por parte de este teólogo jesuita es un buen signo de cómo se ha de encarar la figura del reformador a lo largo de la conmemoración, a partir del año 2017, desde la perspectiva de la Iglesia católica.

Martin Hoffmann, teólogo alemán luterano, profesor invitado de teología sistemática de la universidad bíblica latinoamericana de San José de Costa Rica, presentó recientemente su libro *La locura de la cruz. La teología de Martin Lutero*. *Textos originales e interpretaciones*[101] en que se analiza la actualidad de su pensamiento, sobre todo para el contexto de la diversidad religiosa de América Latina y el Caribe, donde las iglesias luteranas buscan profundizar su propia identidad espiritual y su compromiso social político a través de una imagen clara de su teología, a partir de la teología de la cruz como perspectiva central.

No se puede terminar este somero análisis de las principales obras que han tratado a Lutero en los últimos años sin destacar la importancia del proyecto que coordinó el profesor Ulrich Duchrow de la Universidad de Heidelberg quien, junto con otros colaboradores sacó a la luz cinco volúmenes, publicados en 2015, con estudios de reconocidos luterólogos de todo el mundo, que incluye más de una decena de investigadores latinoamericanos avocados a estudiar el mundo actual, en un contexto de crisis y retos, desde la perspectiva de la Reforma y de la investigación bíblica.[102]

Temas actuales y líneas de investigación

Hemos revisado hasta aquí los altibajos del proceso histórico de toma de conciencia de Martín Lutero en América Latina desde la producción historiográfica y teológica. Toca ahora apuntalar, también en apretada síntesis, algunas perspectivas para el estudio de los temas que tienen relevancia hoy en día en nuestro continente en cuanto a la interpretación de su persona y de su legado. Harto complicado resulta eso por los múltiples ángulos en los que puede ser abordado. Para los teólogos, Lutero se convierte en un tópico de referencia por el peso incuestionable de sus propuestas doctrinales y del sentido religioso cristiano de su existencia, mientras que, para los historiadores, lo es por la injerencia que tuvo su vida y su testimonio en el cambio de rumbo radical que siguió el mundo de entonces. Para los científicos sociales, Lutero es un revolucionario, que trascendió su original propuesta en el campo espiritual, para convertirse en uno de los principales causantes, sin proponérselo, de una revolución social, económica e ideológica. Se discute también sobre los factores psicológicos que su ética puso en juego. Los filósofos toman los rasgos esenciales de su conciencia cristiana para hablar sobre problemas de valores, de moral, del albedrío y de religión. Con

101. Martin Hoffmann (2014).
102. Ulrich Duchrow (2015).

todo, el desafío de entender a Lutero desde nuestro contexto sigue teniendo una vigencia extraordinaria.

Algunas líneas de investigación pueden sugerirse, pero siempre se tendrá una deuda con las interpretaciones que ya se han hecho en el pasado. Difícilmente se encontrará un tema totalmente nuevo que no haya sido visto en esta larga pesquisa de siglos. Lo que sí es verdad es que siempre se puede analizar de manera original y novedosa al reformador a la luz de las propias circunstancias y de la actualidad y, en nuestro tiempo, se ha tratado de enraizar la teología y la espiritualidad de Lutero en la realidad específica de América Latina.

La investigación presente y futura se puede abrir hacia diferentes cauces en extensión y profundidad temáticas, pero siempre tendrá que tomar en cuenta algunos aspectos fundamentales. El primero sería la necesidad ineluctable de seguir trabajando en el estudio de Lutero como personaje histórico y de su significación para el mundo moderno. El segundo aspecto sería continuar la exégesis de su obra y ponderar la importancia que tiene ésta para cada generación que escribe su propia historia. El tercero es ver la propuesta de Lutero en el contexto de América Latina, en cuanto a la vigencia de su contenido y la pertinencia de su aplicación práctica.

Sobre el primer aspecto, decía Ortega y Medina que «hay que liberar al padre de la Reforma moderna, a Martín Lutero, de dos falsas interpretaciones, de dos máscaras o leyendas: la protestante, que lo ha considerado *santo* y la católica que lo ha visto y lo ha seguido viendo hasta hace poco como un *demonio*.[103] Tan radical dicotomía ha impedido comprender a Lutero como *persona* y, más aún, como hombre de su propio tiempo, inmerso en el contexto del mundo germánico. Una vez hecho esto, el estudioso de Lutero debe buscar entender el verdadero espíritu religioso, su dramática búsqueda espiritual y personal con su Cristo íntimo que lo llevó al rechazo de la iglesia de su época.

Sobre la segunda propuesta, la del análisis permanente de su pensamiento a través del estudio de su obra, lleva a revisar de continuo temas fundamentales en Lutero, como la gracia, la justificación por la fe, la primacía de las Sagradas Escrituras sobre cualquier otra fuente, el papel de las obras, su concepto de libertad humana, el amor en la fe, la perspectiva soteriológica, el concepto de iglesia y de ministerio eclesial, la renovación de la liturgia, los problemas de ética y moral, a lo que se añaden puntos muy fundamentales como la Teología de la Cruz y la Eclesiología. Abordar a Lutero a partir de un profundo análisis de sus escritos es el mejor reconocimiento de su legado. El característico estilo retórico del reformador no esconde sus sólidos conocimientos en asuntos teológicos, morales y religiosos ni su más sincera labor espiritual. En su legado escrito, enorme por cierto, está lo que algunos llaman «el dogma luterano».[104]

103. Juan A. Ortega y Medina, en Cristina González y Alicia Mayer (2013: I, 443).
104. Juan A. Ortega y Medina, en Cristina González y Alicia Mayer (2013: I. 79-111).

El tercer punto que hemos esgrimido se refiere a la actualidad de Lutero en la teología y en la historia de América Latina. Es inevitable que el estudioso de hoy no se fije en Lutero para tomarlo como referente ante la realidad actual. Por ejemplo, hoy existen varios estudiosos que han puesto su interés en los tópicos de la educación que planteó en su tiempo el reformador.[105]

El tópico del sacerdocio universal ha sido también discutido ampliamente, sobre todo para la praxis política y el actuar económico en el contexto del llamado subcontinente, mientras que el de la Teología de la Cruz[106] y la Eclesiología se han ligado a temas esenciales como el Ecumenismo o la Cristología orientados a comunidades eclesiales de base, la solidaridad con los pobres, con las víctimas de la violencia y la búsqueda de la liberación de los oprimidos, con la justicia como camino de salvación. Es verdad que la teología latinoamericana ha encontrado en Lutero una fuente de contenido social y humanitario.

Por otro lado, se impone la necesidad de que los especialistas sobre Lutero en América Latina sigan dándose a la tarea de debatir con estudiosos de todo el mundo. Actualmente se realizan numerosas negociaciones ecuménicas en el espíritu del mutuo reconocimiento de la comunidad de las iglesias inspirado por el reformador alemán.[107] Enrique Dussel, presidente fundador de CEHILA (Comisión de Estudios de la Historia de la Iglesia en Latinoamérica) hacía énfasis en la definición ecuménica de iglesia como cuerpo de Cristo —siguiendo a Lutero— donde podría estar el punto de partida metódico para una historia del cristianismo.[108] Por su parte, Hans Jürgen Prien aboga por una historiografía

105. Sobre todo en Brasil, esto ha tenido mucho eco en estudiosos como Luciana Muniz Ribeiro Barbosa (2011: 866-885; Antônio M. Araújo Gomes (2010); Albert Albori (2006- (2007); José Rubens Jardilino (2009); Leandro de Proença Lopes (2009); Ernesto Jacobo Kleim (2010); Cézar de Alencar Arnaut de Toledo (1999) y otros. También lo hicieron el estudioso alemán argentino Carlos Witthaus en sus varias colaboraciones, el venezolano Roldan Tomasz y otros (ver bibliografía general para las referencias completas).

106. Apoyado en el teólogo alemán Dietrich Bonhoeffer, para afirmar que la intención central de la reforma luterana era el Dios crucificado, Martin N. Dreher decía que en esto también descansaba la intención central de toda la auténtica teología latinoamericana. (1988: 137-138, 148. Ver también Guillermo Hansen (2004).

107. Como, por ejemplo, la declaración conjunta sobre la doctrina de la justificación, donde ha habido consenso a partir del Informe de Malta de 1972 y especialmente, tras la declaración conjunta sobre dicha doctrina en 1999, que significó un paso ecuménico de gran alcance. Para Walter Altmann, Lutero no fue indiferente a la vida ética de la justificación (1975: 25. Si bien el reformador negó la injerencia de las obras para la salvación, no por ello negó la autenticidad de las mismas como medios para hacer el bien al prójimo. Prien (1998: 90; André Birmele (1984: 341) y Val Vilardel (2015: 26). La consulta luterana sobre justificación y justicia se realizó en México en 1985, por invitación de la Misión Mundial de Cooperación Intereclesiástica de la Iglesia luterana norteamericana. Saranyana y Alejos (2008: 450). Por su parte, Boff explicaba que Lutero introdujo una radical liberación a la tesis básica de la justificación por la fe. Así lo expresa el teólogo brasileño: «La justificación por la fe es la expresión de una increíble libertad interior conquistada por Lutero y transformada en bandera de liberación». Boff (1983: 93).

108. Enrique Dussel, en Prien (1998: 14).

ecuménica que debe nutrirse de un amplio conocimiento de eclesiología luterana, ya que Lutero no defendía solo una iglesia puramente espiritualizada, lo que tendría un enorme eco en América Latina.[109] Como diría Albrecht Baeske la libertad de la gracia y de la fe sería la motivación para lograr en el llamado Tercer Mundo, la libertad política, económica, social y cultural cuyo fin último es llegar a una vida colectiva, digna y repartida, lo que Leonardo Boff llama «la dimensión liberadora de la fe».[110]

Por otra parte, ha habido también la necesidad de reconsiderar los aspectos de la ética en la obra de Lutero. Por la insistencia del movimiento reformador en la justificación por la sola fe, se acusaba al protestantismo de ser una religión sin ética, de oponerse a las buenas obras, a pesar de que Lutero salió varias veces al paso para explicar bien esta cuestión. Joachim Fischer en la «Presentación» a la obra de Lutero, «Comercio y usura» señalaba que el reformador se pronunció explícitamente acerca de ciertos problemas ético-sociales y tocó el tema del incipiente capitalismo.[111] Esto ha generado una larga cauda de reflexiones en América Latina, donde se ha dejado claro que el reformador no fue indiferente a los problemas de la vida social y comercial de la Alemania de su tiempo.

Sin duda una de las discusiones más importantes en nuestro entorno latinoamericano es la que se refiere al tema de Lutero y su relación con la modernidad. Lutero está en el centro del debate, incluso, desde antes de que las ciencias sociales de inspiración weberiana relacionaron su reforma religiosa al surgimiento de una mentalidad nueva que inyectó fuerza a las energías económicas gestadas de tiempo atrás. El intelectual mexicano, Antonio Caso en 1915, afirmaba que «el rebelde fraile germánico, discípulo intrépido de san Pablo y San Agustín [había sido] el gran secularizador del cristianismo» y que la fuerza de su idea cristiana, íntimamente unida al espíritu del libre examen, le había dado su impronta a los tiempos modernos.[112] Años después, Carlos Fuentes hacía notar que la severidad fatalista de Lutero desembocaría, paradójicamente, en sociedades de creciente libertad civil y desarrollo económico, en tanto que la fidelidad católica (erasmiana y jesuita expresamente) al libre arbitrio dentro de la ortodoxia cristiana contemplaría la parálisis económica y política impuesta al mundo español por el Concilio de Trento y la Contrarreforma.[113] Octavio Paz habló en Conjunciones y disyunciones sobre las implicaciones del pensamiento de Lutero para el capitalismo moderno:

109. Prien (1998: 88).
110. Albérico Baeske (1990: 25); Boff (1983: 85).
111. Recientemente, el teólogo argentino Daniel Beros analizó la ética económica de Martín Lutero. Su objetivo era redescubrir su enfoque para un mejor entendimiento de la tesis weberiana. Para el autor, la ética económica de Lutero cuestiona la lectura y recepción de la tesis weberiana en el medio actual latinoamericano. Beros, Daniel C. (2007: 70-71). Ver también Ricardo Rieth (1996: 138).
112. Antonio Caso (1989: 15).
113. Fuentes (2011: s/p).

> La condenación del excremento por la Reforma, como encarnación o manifestación del demonio, fue el antecedente y la causa inmediata de la sublimación capitalista: el oro (el excremento) convertido en billetes de banco y acciones […] Lutero recibe la revelación en la letrina, en el momento en que vacía el estómago. Las letrinas son el lugar infernal por definición.[114]

Leonardo Boff aludía a que se debía plantear la cuestión de hasta qué punto Lutero había propiciado una interpretación legitimadora de la modernidad, un sistema que, dicho sea de paso, para el teólogo brasileño había traído opresión sin cuento a grandes mayorías empobrecidas en la historia de América Latina.[115] Tenía razón Boff cuando decía que este tema tan complejo era materia de estudio cuidadoso, ya que el fenómeno Lutero no podía quedar constreñido solamente a categorías religiosas, pues también había implicado una revolución social.

Si bien hoy América Latina cuestiona la modernidad en tanto que los países de origen germánico y sajón la ponderan, no siempre ha sido así. Desde el siglo XIX han existido voces a favor y en contra de sus valores y paradigmas. Enrique Dussel, es un ferviente defensor de la tesis de que el protestantismo no era causa, sino efecto de la modernidad.[116] Para otros, el protestantismo en América Latina es la opción para incorporar a este continente a la dinámica progresista, siguiendo el modelo ejemplarizante de los Estados Unidos. La modernidad se convirtió en la meta anhelada para muchas naciones. La discusión sobre la «genética» protestante en la esencia de la modernidad cala particularmente hondo en América Latina, por su herencia ibérica y católica, que ha sido señalada como causa de su actitud «misoneísta» o tradicional. Finalmente, como corolario a nuestros ejemplos, el teólogo alemán y profesor en la Universidad Bíblica latinoamericana de San José de Costa Rica, Martin Hoffmann, analiza cómo América Latina se enfrenta hoy a la crisis de la modernidad, un sistema que en su opinión está a punto de destruir sus propios fundamentos con una racionalidad que se ha vuelto instrumental.[117]

En suma, América Latina puede bien considerarse un importante escenario para los estudios de Lutero y del luteranismo fuera de Europa. Se trata de un contexto que mira la problemática desde otra y distinta óptica, en el estado actual del pensamiento y de la interpretación teológicas, tanto católicas como protestantes. Se piensa hoy, con razón, que Lutero puede ser maestro común para ambas.

El estado de la investigación histórica en la segunda mitad del siglo XX y lo que va del XXI es halagüeño. Han surgido nuevas interpretaciones y orientacio-

114. Paz (1969: 209-210).
115. Boff (1984: 91).
116. Enrique Dussel, en Prien (1998: 71-81).
117. Sin duda, en este terreno, el listado de obras sobre el tema es muy abundante. Para este trabajo, además de a Hoffmann, hay que revisar las tesis sobre la modernidad en Jean Pierre Bastian, de Juan A. Ortega y Medina, de Gonzalo Balderas Vega y de Roberto Blancarte citadas en la bibliografía, sólo como botones de muestra de la ingente producción sobre este aspecto.

nes hermenéuticas y metodológicas de ciertos conceptos de Lutero que son de significación central para el diálogo ecuménico y misional. Por ello, no hay que soslayar lo producido en esta región, donde se ha ido construyendo una ingente historiografía y una importante reflexión teológica en los que el sujeto histórico y su testimonio pastoral han ganado terreno a una imagen falsificada o estereotipada del reformador y su labor y sus argumentos tomados como propuestas siempre sujetas a revisión e interpretación.

Abreviaciones

AGN – Archivo General de la Nación, México
CONACULTA – Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (México)
DEI – Departamento Ecuménico de Investigación de San José de Costa Rica
IECLB – Igreja Evangélica de Confissão Luterana no Brasil
IEPG – Instituto Ecuménico de de Pós-Graduação, Brasil
ISEDET – Instituto Superior Evangélico de Estudios Teológicos, Argentina
ISET – Instituto Superior de Estudios Teológicos Juan XXIII
FLACSO – Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales
UIA – Universidad Iberoamericana, México
UNAM – Universidad Nacional Autónoma de México

Bibliografía

Alamán, Lucas, «Disertaciones sobre la historia de la república de México. Desde la época de la Conquista que los españoles hicieron a fines del siglo xvi y principios del xvii… hasta la Independencia», en *Obras de Lucas Alamán*, Tomo III, México, Agüero Editores, 1849.

Alberdi, Juan A., *Política y sociedad en Argentina*, Venezuela, Ayacucho, 2005.

Albori, Albert. «Educação, ética e cidadania na obra de Martim Lutero», *Historia da Educação*, 10 (20), (2006), 81-100.

—, «Relações entre a etica social de Lutero e a concepção de Weber sobre a ética protestante no contexto educacional», *Orbis: Revista de Ciencias Humanas*, 7 (2007), 4-22.

Altamirano, Ignacio M., «El maestro de escuela», *El Federalista*, 20 de febrero de 1871.

Altmann, Walter, «Evangelização. Reflexão apartir de Lutero e no contexto ecuménico protestante mundial», Conferencia, 7-10 octubre de 1975, São Leopoldo, Facultad de Teología Cristo Rey, Pontificia Universidad Católica do Rio Grande do Sul.

—, «O Ministério Pastoral em Lutero. Algumas Teses e Breve Explicação», en *Pastorado em Discussão,* Huberto Kirchheim, editor, São Leopoldo, Editorial Sinodal, 1979, 26-34.

— (ed.), *Confessando nossa Fé. Estudos da Confissão de Augsburgo para Uso das Comunidades. Elaborado por pastores de la Igreja Evangélica de Confissão Luterana no Brasil*, São Leopoldo, Editorial Sinodal, 1980.

—, «Lutero, afinal, o que quis?», en *Reflexões em torno de Lutero*, vol. I, editado por Walter Altmann, compilado por Martin Dreher, Brasil, Edição Especial de *Estudos Teológicos*, 21 (1981), 9-28.

—, *Confrontación y liberación: una perspectiva latinoamericana de Lutero*, Buenos Aires, FOCO-ISEDET, 1983.

—, «Os 500 Anos do Nascimento de Lutero. Sob o signo da reaproximação entre católicos e luteranos», *Folha de São Paulo*, Brasil (1983), 31.

—, *Lutero e libertação*, São Paulo, Ática, 1994.

Aranda Luna, Javier, «El Génesis de Carlos Monsiváis», *La Jornada*, México, 19 de octubre de 2011 (Sección Cultura).

Arcaute, David et. al., *Lutero: ayer y hoy*, Buenos Aires, La Aurora, 1984.

Auden, W.H., «Las tres crisis de Lutero», *Crítica,* 57 (1994), 18-22.

Araújo Gomes, Antônio Maspoli, «Ética Cristã, Educação e Responsabilidade social em Martinho Lutero e João Calvino», *Revista Ciências da Religião. História e Sociedade*, 8 (2), (2010), 6-24.

Baeske, Albérico, «Releitura de Lutero em contextos de Terceiro Mundo», *Estudos Teológicos*, 30 (1990), 15-35.

Balderas Vega, Gonzalo, *La Reforma y la Contrarreforma*. *Dos expresiones del ser cristiano en la modernidad*, México, Universidad Iberoamericana, 1950.

Bahmann, Manfred K., «Estudio preliminar», *Obras de Martín Lutero*, Buenos Aires, Paidós, 1967.

Barreda Laos, Felipe, *Vida intelectual del virreinato del Perú*, Lima, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 1964.

Bastian, Jean-Pierre, *Historia del protestantismo en América Latina*, México, CUPSA Editorial, 1990.

—, *Protestantismos y modernidad latinoamericana. Historia de unas minorías religiosas activas en América Latina*, México, Fondo de Cultura Económica, 1994.

—, *La mutación religiosa en América Latina. Para una sociología del cambio social en la modernidad periférica*, México, Fondo de Cultura Económica, 1997.

—, «La implantación y el desarrollo del efecto de doctrina y efecto de organización en el protestantismo misional en América Latina», en Hans-Jürgen Prien (ed.), *Religiosidad e Historiografía. La irrupción del pluralismo religioso en América Latina y su elaboración metódica en la historiografía*, Frankfurt-Madrid, Vervuert Iberoamericana, 1998.

Bataillon, Marcel, *Erasmo y España*, México, Fondo de Cultura Económica, 1950.

Beros, Daniel C., «La ética protestante y el espíritu del capitalismo. Reflexiones a partir del pensamiento ético-económico de Martín Lutero», *Cuadernos de Teología*, vol. XXVI, Buenos Aires, Instituto Universitario ISEDET, (2007), 49-72.

—, «La importancia de la obra de Hans Joachim Iwand como intérprete de Lutero para el pensamiento teológico evangélico latinoamericano», prefacio, traducción y edición a Hans Joachim Iwand, *Justicia de la fe. Estudios sobre la teología de Martín Lutero y de la Reforma Evangélica del siglo XVI*, Buenos Aires, La Aurora, 2015.

Birmele, André, «Las cuestiones eclesiológicas en el diálogo internacional luterano-católico», en *Cuestiones de Eclesiología y Teología de Martin Lutero. Actas del III Congreso Internacional de teología luterano-católica, Salamanca, 26-30 de septiembre de 1983*, editado por Adolfo González Montes, Salamanca, Centro de Estudios Orientales y Ecuménicos Juan XXIII, Universidad Pontificia de Salamanca, Centre D'Etudes Oecumeniques de Estrasburgo, Biblioteca Oecumenica Salmanticensis, 1984, 339-354.

Blancarte, Roberto, «Cristianismo y mundo moderno: una relación ambigua», en *Cuadernos de Flacso*, Toluca, Estado de México, El Colegio Mexiquense, núm. 3, mayo de 1993, p. 35-50.

Blank, Rudolfo, «Un vistazo al escudo de Lutero: acerca de la identidad luterana en el mundo hispano/latino», *Missio Apostolica*, 16 (1), (2008), 6-21.

Boff, Leonardo, «Lutero entre la reforma y la liberación», *Revista Latinoamericana de Teología*, 1 (1), (1984), 83-101.

Borges, Jorge Luis, *El Aleph*, Buenos Aires, Ed. Losada, 1949.

Brackel-Welda, Otto, *Epístolas a Manuel Gutiérrez Nájera*, prólogo y recopilación de Marianne O. de Bopp, México, UNAM, 1957.

Brummel, Lee, *Lutero ayer y hoy*, Buenos Aires, La Aurora, 1984.
—, «El lenguaje bíblico de la pobreza en la hermenéutica de Lutero». *Cadernos de Pesquisa*, 41 (144), (2011), 866-885.
Bustamante, Carlos María de, *Suplemento a la Historia de los tres siglos de México durante el gobierno español, escrita por el P. Andrés Cavo, preséntalo el Licenciado Carlos María de Bustamante como continuador de aquella obra*, México, Imprenta de J. R. Navarro, 1852.
Calvo, David J., *El evangelista de la gracia de Dios, Martín Lutero*, Buenos Aires, Editorial Luz y Verdad, 1983.
Carpentier, Alejo, *Obras completas*, vol. X, México, Siglo XXI Editores, 1987.
Caso, Antonio, *La existencia como economía, como desinterés y como caridad*, México, UNAM, Facultad de Economía, 1989.
Castellanos, Juan de, *Discurso del Capitán Draque. Antología Crítica. Elegías de varones ilustres de Indias*, prólogo y edición de Luis Fernando Restrepo, Bogotá, Colombia, Pontificia Universidad Javeriana, 2004.
Castro Arcos, Javier, «David Trumbull, entre masonería y protestantismo: la conformación del frente anticlerial en Chile a fines del siglo xix», *Religião & sociedade*, 33 (1), (2013). <http://dx.doi.org/10.1590/S0100-85872013000100006>
Cervantes Ortiz, Leopoldo, «Sobre Octavio Paz», *Protestante Digital*, 31 de marzo de 2014.
Cisneros, Antonio, «El reposo de un jesuita», en Leo Zelada (ed.), *Nueva Poesía Hispanoamericana*, 11, Madrid, Editorial Lord Byron, 2005.
Cortázar, Julio, «Instrucciones para entender tres pinturas famosas», en *Historia de Cronopios y de Famas*, Buenos Aires, Alfaguara, 1962.
—, «Distante espejo», en *Cuentos completos*, Buenos Aires, Alfaguara, 1999.
Cortés, Hernán, «Carta a su procurador "ad litem" Francisco Núñez acerca de sus negocios ante la corte (con pasajes cifrados)», Cuernavaca, 25 de junio de 1532. *Documentos cortesianos,* José Luis Martínez (editor), México, Fondo de Cultura Económica, UNAM, 1991, t. III, 311-318.
Darío, Rubén, «Los maestros: Núñez de Arce», *Guatemala Ilustrada*, I (2), (1892), 16.
—, «Cuentos y crónicas», *Antología poética*, Arturo Torres Rioseco (ed.), Berkeley, Los Ángeles, University of California Press, 1949.
De Alencar Arnaut de Toledo, Cézar, «A questão da educação na obra de Martinho Lutero», *Acta Scientiarum*, 21 (1999), 129-135.
De Proença Lopes, Leandro, «Lutero & a Edacação Brasil», *Historia de la Educación Latinoamericana*, 3 (2009), 295-298.
Dominguez Rohan, Miguel, «Hacia una teoría de la literatura de vanguardia en México», *Revista de El Colegio de San Luis*, 6 (2013).
Dreher, Luis H., «Da letra às ordens: teologia e ética do matrimônio em Lutero», *Estudos Teológicos*, 38 (3), (1998), 226-238.
Dreher, Martin N., «A Redescoberta da Teologia da Cruz de Lutero no Debate com a Teologia da Libertação», *Estudos Teológicos*, 30 (1990), 15-35.

—, «A theologia crucis de Lutero e o tema da teologia da libertação», *Estudos Teológicos*, 28 (2), (1988), 137-152.

—, «A Autoridade Secular A Visão de Lutero», *Estudos Teológicos*, 29 (1), (1989), 69-86.

—, *Coleção História da Igreja*, 4 vols., São Leopoldo, Sinodal, 2004.

—, «Martinho Lutero (1483-1546) e Tomas Müntzer (1489-1525), A justificação teológica da autoridade secular e da revolução política», *Veritas*, 51 (203), (2006), 145-168.

— (ed.), *Reflexoes em torno de Lutero*, 3 vols. Brasil, Faculdade de Teología da Igreja Evangélica de Confissao Luterana no Brasil, 1981.

Duchrow, Ulrich, (ed.), Daniel Beros, Martin Hoffmann, Hans Ulrich, *Radicalizing Reformation*, 5 Vols., Berlin, Münster, LIT Verlag, 2015.

Dussel, Enrique, *Historia general de la Iglesia en América Latina*, Salamanca, Ediciones Sígueme, 1983.

—, «Historia del fenómeno religioso en América Latina», en Hans J. Prien (ed.), *Religiosidad e Historiografía. La irrupción del pluralismo religioso en América Latina y su elaboración metódica en la historiografía*, Frankfurt-Madrid, Vervuert Iberoamericana, 1998, 71-81.

Egido, Teófanes, *Martín Lutero. Una mirada desde la historia, un paseo por sus escritos*, Salamanca, Ediciones Sígueme, 2017.

Echeverría, Esteban, «Discurso de introducción a una serie de lecturas en el Salón literario», en *Obras escogidas*, selección, prólogo y notas de Beatriz Sarlo y Carlos Altamirano, Biblioteca Ayacucho, 1991.

Fliedner, Federico, *Martín Lutero, emancipador de la conciencia*, prólogo de Darío A. Santamaría, Barcelona, Editorial Clíe, 1980.

Franzbach, Martin, «Las dos Alemanias en la obra de José Martí como lección histórica», en *Horizont-Verschiebungen. Interkulturelles Verstehen und Heterogenität in der Romania. Festschrift für Karsten Garscha zum 60. Geburtstag,* Claudius Armbruster y Karin Hopfe (eds.), Tübingen, Gunter Narr Verlag, 1998.

Fuentes, Carlos, «Julio Cortázar y la sonrisa de Erasmo», en *La gran novela latinoamericana*, México, Alfaguara, 2011, <www.libros/la-gran-novela-latinoamericana/MES063692> (cortesía de Alfaguara).

García Gutiérrez, Rosa, «Arias Montano en el Perú. La Academia de Lima y su discurso en Loor de la poesía», en Luis Gómez Canseco (ed.), *Anatomía del humanismo, Benito Arias Montano (1598-1998). Homenaje al profesor Melquiades Andrés,* Huelva, Diputación Oficial de Huelva-Universidad de Huelva, 1998, 319-338.

García Villoslada, Ricardo, *Lutero visto por los historiadores católicos del siglo xx*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1973.

Garcilaso De La Vega, Inca, *La Florida del Inca*, Barcelona, Red de Ediciones S.L., 2016.

Guerrero, Luis, «Fe luterana y fe católica en el pensamiento de Kierkegaard», *Scripta Theologica*, 23 (3), (1991), 983-992.

Hansen, Guillermo, «El uso político de la cruz: poder y contra-poder en la Theología Crucis de Lutero», en Guillermo Hansen (ed.), *El silbo ecuménico del espíritu: Homenaje a José Míguez Bonino en sus 80 años*, Buenos Aires, Instituto Universitario ISEDET, 2004, 193-230.

Heimann, Leopoldo (ed.), *Lutero o Teólogo*, Brasil, Fórum ULBRA de Teología 5 Vols., Universidade Luterana do Brasil, 2004.

— (ed.), *Lutero o Educador*, Brasil, Fórum ULBRA de Teología, Universidade Luterana do Brasil, 2005.

Hoch, Lothar (ed.), *Formaçâo teológica em terra brasileira*, Sâo Leopoldo, Sinodal, 1986.

Hoeferkamp, Roberto T., «La viabilidad de Lutero hoy: una perspectiva desde América Latina», *Vida y pensamiento*, 6 (1), (1986), 5-13.

Hoffmann, Martin, *La locura de la cruz. La teología de Martín Lutero. Textos originales e interpretaciones*, Costa Rica, DEI, 2014.

Hojeda, Diego de, *La Christiada*, Sevilla, por Diego Pérez, 1611.

Huesbe Llanos, Marco A., «Reforma política luterana en el siglo xvii de Martin Lutero a Henning Arnisaeus», *Revista de Estudios Histórico-Jurídicos*, 21 (1999), 255-315.

Huff Júnior, Arnaldo Érico, «Imagens de Lutero no luteranismo brasileiro. Políticas e identidades na Igreja Evangélica Luterana do Brasil entre a I Guerra Mundial e o Pós-Ditadura Militar», *Civitas. Revista de Ciências Sociais*, 6 (2), (2006), 123-150.

—, «Pela fé e pelo amor: a construção de uma espiritualidade luterana original», *Numen: Revista de estudos e pesquisa de religião*, Juiz de Fora, 6 (2), (2003), 35-69.

Iwand, Hans Joachim, *A Justiça da Fé. Exposição Conforme a Doutrina dé Lutero*. Traducido por Walter Altmann y Lindolfo Weingärtner, São Leopoldo, Sinodal, 1977 (2ª ed. 1981).

Jardilino, José Rubens, *Lutero & a Educação*, Brasil, Belo Horizonte, Autêntica Editora, 2009.

Jordán Martínez, Ariel, «Lutero en el pensamiento de José Martí», Tesis doctoral, Cuba, Seminario Concordia, 2011.

Junghans, Helmar, *Temas da teologia de Lutero*, São Leopoldo, Sinodal, 2000.

—, *Da Teologia de Lutero*, 2 ed. São Leopoldo, Sinodal, 2001.

Kleim, Ernesto Jacobo, «A educação e a revolução social de Martinho Lutero», *Eccos Revista Científica*, 12 (1), (2010), 219-237.

Kuri Camacho, Ramón, «Existencia, destrucción y nominalismo de la gracia. Una mirada a Lutero, Kierkegaard, Peterson y Heidegger», *Logos. Revista de Filosofía*, 123 (2013), 5-44.

Latorre, Mariano, *Memorias y otras confidencias*, selección, notas y prólogo de Alejandro Calderón, Santiago de Chile, Editorial Andrés Bello, 1971.

Londoño, Juan Esteban, «Casafús era rojo: un malvado, un hereje». Identificación política-religiosa en *Luterito* de Tomás Carrasquilla», tesis doctoral, Colombia, Universidad de Antioquía, Instituto de Filosofía de Medellín, 2013.

Lutero, Martín, *Obras*, Traducción de Carlos Witthaus y edición de Manfred Kurt Bahmann, 10 Vols., Buenos Aires, Paidós-El Escudo/La Aurora, 1967ss.

—, *Obras*, Teófanes Egido (ed.), Salamanca, Ediciones Sígueme, 2001.

Macín, Raúl, *Lutero. presencia religiosa y política en México*, México, Ediciones Nuevomar, 1983.

Martensen, Hans, «Martín Lutero, testigo de Jesucristo», *Ecclesia*, 2136 (1983), 991-995.

Martini, Romeu R. y Eduardo Gross, *Movimiento da Reforma e contexto Latinoamericano*, IEPG, 1993.

Mayer, Alicia, *Lutero en el paraíso. La Nueva España en el espejo del reformador alemán*, México, Fondo de Cultura Económica, Universidad Nacional Autónoma de México, 2008.

—, «Luther in Latin America», en Derek Nelson y Paul Hinlicky (editores principales), *The Oxford Encyclopedia of Martin Luther*, vol. II, Johannes Zachuber (editor del volumen «Reception and Transformation»), Oxford, Oxford University Press, 2017.

Mendieta, Geronimo de, *Historia Eclesiástica Indiana*, México, Editorial Porrúa, 1971.

Mendoza, Antonio (ed.), *Lecturas de museo. Orientación sobre la recepción de relaciones entre literatura y las artes,* Santiago de Compostela, Barcelona, Universidad Santiago de Compostela-Universidad de Barcelona, 2000.

Meyer, Harding, «Lutero na Opinião da Igreja Católica Apostólica Romana», *Estudos Teológicos*, I (1961), 25-38.

Meza Fuentes, Roberto, *De Díaz Mirón a Rubén Darío*, 2 ed., Chile, Ediciones Andrés Bello, 1964.

Miegge, Mario, *Martín Lutero (1487-1546). La Reforma protestante y el nacimiento de la sociedad moderna*, traducción de Luiz Vázquez, prólogo de Alicia Mayer, Barcelona, Clíe, 2016.

Mondragón, Carlos, «Protestantismo, panamericanismo e identidad nacional», en *Identidad y cultura nacional 1920-1950,* Roberto Blancarte (coord.), México, Fondo de Cultura Económica, 1994, 305-342.

Mora, José María Luis, *Obras sueltas*, Tomo 2, París, Librería de Rosa, 1837.

Muniz Ribeiro Barbosa, Luciana, «Estado e educação em Martinho Lutero», *Cadernos de Pesquisa*, 41 (144), (2011), 866-885.

Nervo, Amado, *Cuentos y Crónicas de Amado Nervo*, prólogo de Manuel Durán, México, UNAM, 1993, Biblioteca del Estudiante Universitario, 95.

Novo, Salvador, «Siqueiros contra Rivera. Doce Rounds», *Viajes y ensayos*, II, México, Fondo de Cultura Económica, 2012.

Ocampo, Melchor, *Obras completas*, Tomo I, Polémicas religiosas, pról. de Félix Romero, notas de Ángel Pola, México, F. Vázquez Ed, 1900.

Olavarría y Ferrari, Enrique, *Reseña Histórica del teatro Mexicano*, Tomo I, México, La Europea, 1895.

Ortega y Medina, Juan A., *Reforma y Modernidad*, *Obras de Juan A. Ortega y Medina,* Cristina González y Alicia Mayer (eds.), 7 volúmenes, México, UNAM-Instituto de Investigaciones Históricas, vol. I, 2013.

Padilla, René, *Fe cristiana y Latinoamérica hoy*, Buenos Aires, Certeza, 1974.

Palés Matos, Luis, «Canción festiva para ser llorada», en *Poesía afroantillana y negrista,* Jorge Luis Morales (ed.), Puerto Rico, República Dominicana, Cuba, Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1976.

Parra, Porfirio, *Lutero. Cuadro dramático en un acto y en verso*, México, Imprenta «El Correo Español», 1906.

Paz, Octavio, «Conjunciones y disyunciones», en *Caravelle. Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien*, 2 (1969), 197-216.

—, «Independencia, modernidad, democracia», *El País*, 2 de mayo de 1982.

Pérez Martínez, Herón, «Misiva de Martín Lutero sobre el arte de traducir», en *Relaciones. Estudios de Historia y sociedad*, Zamora, México, El Colegio de Michoacán, XXXV, 138, 2014, 153-178.

Pesch, Otto Hermann, «Lo que en Lutero hay de católico», *Gennium*, 11 (2008), 384.

Prado Ferraz Costa, João Batista, «Vargas Llosa e Bento XVI», en O Estado de S. Paulo, Anápolis, Santamariadasvitorias, 24 de febrero de 2013.

Prien, Hans-Jürgen, *La historia del cristianismo en América Latina*, Salamanca, Editorial Sígueme, 1985.

—, «Consideraciones acerca de una eclesiología», en *Religiosidad e Historiografía. La irrupción del pluralismo religioso en América Latina y su elaboración metódica en la historiografía,* H.J. Prien, editor, Frankfurt-Madrid, Vervuert Iberoamericana, 1998.

Prieto, Francisco, *Lutero o el criado de Dios*, México, UNAM, 1999.

Ramírez, Ignacio, *Obras*, México, Oficina Tipográfica de la Secretaría de Fomento, 1889. Consultado en Microfilm 170-171, Universidad de Illinois.

Rehbein Pesce, Antonio, «Martín Lutero en la historiografía católica y en la iglesia católica actual», *Teología y Vida*, 42 (2001), 266-279.

Reyes, Alfonso, «Dos centenarios», en *Retratos reales e imaginarios* [1920], en *Obras completas*, vol. III, México, Fondo de Cultura Económica, 1980.

Rieth, Ricardo, «*Habsucht» bei Martin Luther: ökonomisches und theologisches Denken. Tradition und soziale Wirklichkeit im Zeitalter der Reformation*, Weimar, Böhlau, 1996.

Riva Agüero, José, *Obras completas*, Tomo II, «Estudios de literatura peruana: Del Inca Garcilaso a Eguren», Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, 1962.

Riva Palacio, Vicente, *Hernán Cortés. Ensayo histórico y filosófico* en *Ensayos Históricos*, estudio preliminar de José Ortíz Monasterio, México, Conaculta, UNAM, Instituto Mexiquense de Cultura, Instituto de Investigaciones José María Luis Mora, 1997.

Rodó, José Enrique, «Liberalismo y jacobinismo» (1906), publicado en abril de 2011 en Juan O Pons, <http://constitucionweb.blogspot.com/>, noviembre de 2017.

Rodríguez, Carmen y José D. Rodríguez (eds.), *Martín Lutero descalzo: meditaciones sobre la identidad luterana desde el contexto latinoamericano*, Santo Domingo, República Dominicana, 2010.

Roldán Tomasz Suárez, Litvin, «El sentido histórico del proyecto educativo de Lutero», *Frónesis*, 11 (1), (2004), 41-81.

Ruíz Guerra, Rubén, «El surgimiento del protestantismo en México: los pasos hacia una religiosidad republicana», en «De la Reforma a la Revolución 1857-1920», Javier Garciadiego, coordinador, en *Gran Historia de México Ilustrada*, IV, México, Planeta, 2001.

Rutt, Douglas L., «La misión de la Iglesia Luterana en América Latina. Análisis del pasado y perspectivas hacia el futuro», conferencia *Lutheran International Council*, Buenos Aires, Argentina, septiembre 26-28, 2000.

Saranyana, Josep Ignasi (dir.), Carmen Alejos Grau (coord.), *Teología en América Latina*, vol. III, Frankfurt-Madrid, Iberoamericana Vervuert, 2002.

—, *Teología en América Latina*, vol. II/2, Frankfurt-Madrid, Iberoamericana Vervuert, 2008.

Sarmiento, Domingo Faustino, *Civilización y barbarie. Vida de Juan Facundo Quiroga y aspecto físico, costumbres y hábitos de la República Argentina*, Buenos Aires, Puerto de Palos, 2006.

Sola, Sabino, *El diablo y lo diabólico en las letras americanas*, Bilbao, Universidad de Deusto, 1973.

Stoll, David, *América Latina se vuelve protestante?*, Quito, Abya Yala, 1993.

Stumme, Juan, Luis Fernando Crespo, Gregorio Pérez de Guereñu, *Lutero a la luz del siglo xx*, Lima, Sepec-ISET, Ed. Juan XXIII, 1983.

Teixeira, Helio Aparecido, «Aproximações entre Francisco de Vitoria e a sua crítica ao pacifismo de Lutero», *Caurensia*, *Revista anual de Ciencias Eclesiásticas*, VI (2011), 223-243.

Val Vilardel, Héctor, «Del conflicto a la comunión: El sentido de las protestas de Lutero», *Mensaje*, LXIV (638), (2015), 21-28.

Valderrama Andrade, Carlos, «Jiménez de Quezada y el humanismo contrarreformista», *Thesaurus*, Biblioteca Virtual Cervantes, XX, núm. 2, 1965.

Vargas Vila, José María, *Rubén Darío*, Madrid, V.H de Sanz Calleja, 1917.

Varona, Enrique José, *Ensayos*, Barcelona, Ediciones S.L., 2016.

Vidaurre, Manuel Lorenzo, *Proyecto de un código penal; contiene una explicación prolija de la entidad de los delitos en general y de la particular naturaleza de los más conocidos*, Boston, Hiram Tupper, 1828.

Viejo Feliu, Ricardo, *Lutero en España y América Española*, Santander, Burgos, Nueva York, Fundadores Protestantes-Editorial Aldecoa, 1956.

Westhelle, Vitor, *O Deus escandaloso. O uso e abuso da cruz*, Sao Leopoldo, Sinodal, 2008 [en inglés, Minneapolis, Fortress, 2006].

—, «Luther in Lateinamerika und Boff in Deutschland: lutherische Theologie in Lateinamerika und ihre Anfragen an Europa», en *Luthers Unvollendete: Relevanz lutherischer Theologie aus europäischer und lateinamerikanischer*

Perspektive, Claudia Jahnel and Hans Zeller, eds., Erlangen, Martin-Luther Verlag, 2013, 13-28.

—, «Exploring Effective Context: Luther's Contextual Hermeneutics», en *You have the Words of Eternal Life: Transformative Readings of the Gospel of John from a Lutheran Perspective, Documentation 57/2012*, Kenneth Mtata, ed., Minneapolis, MN, Lutheran University Press, 2012, 107-120.

—, «Theology of the Cross: A theology of revelation and a Lutheran understanding», *The Lutheran*, 25 (10), (2012), 18-19.

—, «Lutheranism and Culture in the Americas: A Comparative Study», en *Transformations in Luther's Theology: Historical and Contemporary Reflections*, Christine Helmer & Bo Kristian Holm, editores, Arbeiten zur Kirchen- und Theologiegeschichte 32, Leipzig, Evangelische Verlagsanstalt, 2011, 229-244.

—, «Hybridity and Luther's Reading of Chalcedon», en *Gudstankenaktualitet: Bitrag om teologiens opgave og protestantismens indre spaendinger: Festskrift til Peter* Widmann, Else Marie Wiberg Pedersen, Bo Kristian Holm, Anders-Christian Jacobsen, editores, Copenhagen, ANIS, 2010, 233-253.

—, «Power and Politics: Incursions in Luther's Theology», en *The Global Luther: A Theologian for Modern Times*, Christine Helmer, editor, Minneapolis, Fortress Press, 2009, 284-300.

—, «Uses and Abuses of the Cross: The Reformation, Then and Now», *Trinity Seminary Review*, 28 (2), (2007), 83-91.

—, «Luther on the Authority of Scriptures», *Lutheran Quarterly,* 19/4 (2005), 373-391.

—, «The Word and the Mask: Revisiting the Two-Kingdoms Doctrine», en *The Gift of Grace: The Future of Lutheran Theology*, Niels Henrik Gregersen, Bo Holm, Ted Peters, and Peter Widman, editores, Minneapolis, Fortress, 2005, 167-178.

—, «The Dark Room, the Labyrinth and the Mirror: On Interpreting Luther's Thought on Justification and Justice», en *By Faith Alone: Essays on Justification in Honor of Gerhard O. Forde*, Joseph A. Burguess and Marc Kolden, editores, Grand Rapids: Eerdmans, 2004, 316-331.

—, «Communication and the Transgression of Language in Luther», *Lutheran Quarterly,* 17/1 (2003), 1-27.

—, «Cross, Creation, and Ecology: The Meeting Point Between the Theology of the Cross and Creation Theology in Luther», en *Concern for Creation: Voices on the Theology of Creation*, Viggo Mortensen, editor, Uppsala, Tro & Tanke, 1995, 159-167.

Withauss, Carlos, «Martin Lutero como pedagogo», *Cuadernos de Teología*, (1972), 139-146.

Belleza y deformidad. Melibea y Dulcinea entre tradición y desviación

Folke Gernert
Universität Trier
folkegerner@googlemail.com

Recepción: 23/05/2019, Aceptación: 27/07/2019, Publicación: 04/12/2019

Resumen
Melibea y Dulcinea comparten una serie de rasgos físicos que se inscriben en distintas tradiciones. Ambas damas son creaciones complejas que —según la perspectiva de los personajes que las describen (Calisto, Sempronio y Areúsa respectivamente Don Quijote y Sancho)— se presentan al lector como mujeres de una hermosura radiante o de una fealdad abyecta. El presente trabajo contextualiza las prosopografías de los dos personajes femeninos emblemáticos en el discurso literario y científico medieval y áureo para desenmarañar los posibles significados que conllevan las distintas descripciones.

Palabras clave
prosopografía; fealdad; hermosura; *La Celestina*; *Don Quijote*

Abstract
Beauty and ugliness: Melibea and Dulcinea between tradition and deviation
Melibea and Dulcinea share a series of physical features which belong to different traditions. Both ladies are highly complex creations that – according to the perspective of the characters by which they are described (Calisto, Sempronio and Areúsa or Don Quixote and Sancho) – are presented to the reader as women of great beauty or of terrifying ugliness. The present article contextualizes the prosopographies of these emblematic female characters within the literary and scientific discourse of medieval and early modern times in order to untangle the different meanings involved in these descriptions.

Keywords
prosopography; ugliness; beauty; *La Celestina*; *Don Quixote*

ISSN 2462-6813 (papel), ISSN 1988-1088 (en línea)
https://doi.org/10.5565/rev/studiaaurea.362

Long graphisme maigre comme une lettre, il vient d'échapper tout droit du bâillement des livres. Tout son être n'est que langage, texte, feuillets imprimés, histoire déjà transcrite. Il est fait de mots entrecroisés; c'est de l'écriture errant dans le monde parmi la ressemblance des choses.
Michel Foucault (1966: 60)

«El arte de decir es casi siempre obra del estudio» declaraba Mariano José de Larra en un artículo de costumbres sobre la sátira;[1] y razón no le faltaba. En la Edad Media, la descripción del aspecto exterior de un personaje no tenía nada que ver con la realidad (o con la imaginación), sino que era producto de la aplicación de una técnica de escritura. Los tratados poetológicos —la *Ars versificatoria* (*ca*. 1175) de Mathieu de Vendôme o la *Poetria nova* (*ca*. 1210) de Geoffrey de Vinsauf— prescribían con mucha precisión cómo hacer una prosopografía.[2] Los retóricos medievales establecieron reglas con respecto a la forma y al contenido que se nutren de la práctica y teoría literarias contemporáneas y de la Antigüedad clásica. A pesar del adjetivo 'nuevo' en el título de la poética de Galfredus que parece apuntar a una cierta originalidad, se perpetúan a menudo moldes de representación antiguas y tardoantiguas.[3] Mathieu de Vendôme toma los preceptos de su doctrina sobre los atributos de una persona de Cicerón[4] combinándolos con las ideas horacianas sobre el *decorum*. Galfredus recomendaba imitar el retrato de Teodorico de Sidonio Apolinaris (siglo v) como modelo de hermosura masculina.[5] Partiendo de las modalidades de la panegírica antigua

1. Larra, «De la sátira y de los satíricos», ed. Pérez Vidal (2016: 481).
2. Véanse además de la edición clásica de Faral (1924) con detallados comentarios las nuevas ediciones con traducciones españolas de *El arte del verso* de Neira Piñeiro (2012) y de la *Poetria nova* de Calvo Revilla (2008).
3. Para la continuidad de la tradición antigua de la *descriptio puellae* véase Muñiz Muñiz (2014: 154-158). La investigadora se queja —y con ella Trillini (2017: 270)— de la falta de «estudios filológicos encaminados a reconstruir la morfología del topos a lo largo del tiempo, del mismo modo que, a despecho de la informática, faltan bases de datos capaces de suplir a los viejos repertorios de motivos» (2014: 151).
4. Véase Neira Piñeiro (2012: 16).
5. Véase Baehr (1956) para los paralelismos con la descripción de Guillaume de Nivers en la novela provenzal *Flamenca* (*ca*. 1235) así como Oster (2014: 120) que subraya la importancia del personaje de Gnatho de Sidonio como modelo de la Beroe de Mateo y para la representación del hombre feo en general.

—elogio y vituperio—[6] los tratados poéticos ponen a disposición modelos para la representación de la hermosura y la fealdad femeninas y masculinas; en la *Poetria nova* se encarnan en Helena de Troya y Beroe como arquetipo de la vieja fea y repugnante.[7] Por razones obvias, se concedía menos importancia a la representación de la fealdad[8] que, a pesar de ciertas reglas,[9] concedía más libertad a los poetas.[10] Por lo tanto, no es forzoso considerar la fealdad como deviación e indicio de individualidad[11] o incluso realismo,[12] sobre todo cuando no se viola el principio de la *kalokagathia*, la congruencia de lo bello y bueno.[13]

La autoridad de esta preceptística produjo una uniformización del aspecto exterior de los personajes literarios en textos narrativos y en la poesía lírica.[14] Como mostró recientemente Woods (2010), la *Poetria nova* no era solo el manual básico en las escuelas medievales,[15] sino que seguía teniendo también una importancia considerable para la enseñanza retórica en el Renacimiento.[16] Las reglas y preceptos medievales siguen siendo, por lo tanto, fundamentales para los autores altomodernos. En este sentido, la famosa Laura del archipoeta de Arezzo no tiene rasgos corporales que la distinguieran de otras bellezas medie-

6. Véase para la importancia de la panegírica como modelo para el elogio y el vituperio Baehr (1956).
7. Véanse las descripciones de Helena y Beroe de Mateo (ed. Faral 1924: 129-130) y Galfredo (ed. Faral 1924: 214).
8. Véase Kasten (1991: 256) que observa que los personajes feos aparecen raras veces y son casi siempre hombres o personajes masculinos en forma de gigantes o enanos, mientras que las mujeres literarias suelen ser hermosas por norma.
9. Véanse para las distintas facetas de la representación de lo repugnante el volumen colectivo *Le beau et le laid au Moyen Âge* (2000) y a propósito de lo feo en la literatura alemana medieval Seitz (1967), Wisbey (1975), Michel (1976), Brandt (1985) y Oster (2014: 119).
10. «The anti-portrait, which is basically a direct negation of the stylized portrait, appears to allow for a greater variation in the order in which the parts of the body are presented», Podol (1981: 16).
11. Dallapiazza (1985) se ha ocupado de la cuestión en el *Parzival* de Wolfram von Eschenbach.
12. Jauß (1968: 155) emplea el término «Konteridealisierung» para referirse a lo feo en la edad Media e insiste en que la relación de la fealdad con la realidad cotidiana sólo funciona a través de lo cómico.
13. Gerok-Reiter (1996: 756) estudia el personaje de Cundrie en oposición con los ideales estéticos vigentes; para la fealdad de hombres buenos en la literatura alemana de la Edad Media véase Antunes (2014).
14. Schirmer habla de una belleza rígida y hierática que recuerda una estatua (1969: 16); véase al respecto también Pozzi (1979: 6) y para la hermosura femenina en la Edad Media europea el clásico estudio de Renier (1885).
15. Véase especialmente el capítulo «The Female Body in the classroom», en el que leemos: «Geoffrey's treatment of description, which is the next technique of amplification after digression, includes an example of how to describe a beautiful woman's body (563-597). School commentators pay a great deal of attention to this passage, apparently presuming the students' willingness to examine the phrasing very carefully. The set piece of head-to-toe description was a common school exercise (see the numerous examples in Matthew of Vendome's *Ars versificatoria*) and became a staple of medieval literature» (2010: 67).
16. Véase para la recepción de la *Poetria Nova* en Italia durante la Edad Media y en los primeros tiempos modernos Black (2018).

vales.[17] Maurizio Perugi (2009) ha ejemplificado la continuidad de las descripciones de la hermosura femenina de Ovidio pasando por los trovadores y los *trouvères* hasta Petrarca rastreando el motivo del cabello dorado movido por el viento. Lo que hizo el poeta de Arezzo fue renunciar a la enumeración de todos los atributos por orden descendente,[18], reduciendo su número y limitando la paleta cromática a unos pocos colores (amarillo, rojo y blanco)[19]. Si llamamos con Michael Bernsen (2011: 16) al petrarquismo una *lingua franca* europea,[20] nos referimos a una tradición que se establece en el siglo XVI con y gracias a Pietro Bembo. En cuanto a la descripción de la hermosura femenina, se siguen utilizando los mismos moldes que la literatura antigua y medieval, p. ej. el pelo rubio comparado con el oro, pero con referencias explícitas al *poeta laureatus*. Los *disiecta membra* del cuerpo de Laura[21] se van recolectando en los distintos poemas del *Canzoniere* para volver a reunirlos en una imagen única.[22] La decisión del poeta de no mencionar en ningún momento la nariz de Laura[23] es imitada por los poetas petrarquistas y explica la falta generalizada de narices de

17. Véase también Muñiz Muñiz (2014: 158) para la tradición de la *descriptio puellae* en Petrarca y Boccaccio.

18. Manero Sorolla habla de la «quiebra de la *dispositio* del canon breve o largo, en el sentido tradicional descendente, troceó la representación del mismo» (2005: 252).

19. Véase Pozzi (1979: 7): «Grande regista ed arbitro di eleganze letterarie fu anche qui il Petrarca. Egli contrasse il canone perentoriamente e lo strutturò secondo rigide corrispondenze interne: infatti 1. ridusse il numero dei membri nominati ad alcune parti scelte del viso (capelli, occhi, guance, bocca) più una parte anatomica selezionata fra collo, seno, mano; 2. accentuò l'uso di metafore ben definite, preferendole all'impiego del nome proprio designante i membri elogiati; 3. ridusse il numero delle motivazioni all'alternativa di splendore e colore e per quest'ultimo ai tre dati di giallo, rosso e bianco, con rarissime eccezioni (nero per le ciglia una volta sola) […]». A propósito de la recepción de los contrastes cromáticos observa el propio Pozzi (1993: 176-177): «Del colorito vien privilegiato il contrasto di rosso e bianco; ma solo è autorizzato (di là da guancia) l'accoppiamento fra labbra e denti, non per esempio quello del rosso di labbra sul bianco di un viso o la compresenza di rosso e bianco su una fronte. Il topos non è altro che l'insieme di questi elementi e delle loro relazioni».

20. La dimensión europea del petrarquismo es subrayada en un gran número de publicaciones recientes: Gardini (1997), Lamberti (2006), Calitti y Gigliucci (2007), así como Chines (2007). Trillini habla de «la primera experiencia de masa de la historia de la literatura» (2017: 269).

21. Henningfeld (2008: 51) utiliza en este contexto el término 'cuerpo fragmentado'. Otros investigadores remiten a la tradición francesa de los *blasons anatomiques*; véase la antología de Goeury (2016).

22. Véase para la «descrizione per *disiecta membra* di Laura» Rigo (2017: 22). Una imagen completa de belleza femenina hallamos en la epopeya latina *Africa.* Véanse para la descripción de Sofonisba Hirdt (1970: 42-45), Scariati (2008: 466-470) y Rigo (2017: 22). Raimondi subraya la importancia del contexto narrativo: «Nei confronti dell'immagine di Elena, che Matteo di Vendôme elabora come una summa di predicati tipici e astratti, la Sofonisba petrarchesca viene proiettata fin dall'inizio in una situazione narrativa […] in un'inquadratura patetica di vena effusa ed elegiaca da far pensare spontaneamente all'Ovidio più scenografico delle *Heroides*» (1970: 174-175).

23. Véanse al respecto Quondam (1991) y Manero Sorolla (2005: 249): «Frente a la reina Talectrix, María Egipciaca, la bella del *Libro de Buen Amor*, Helena, Melibea, incluso las figuras femeninas, apenas entrevistas, que aparecen en los cancioneros castellanos medievales, Laura no tiene nariz […] y las damas que en la poesía española se conforman con sus hormas tampoco la tendrán».

las damas amadas.[24] Uno de los interlocutores del tratado de cortesía de Stefano Guazzo, *La civil conversazione* (1561), se burla de ello preguntando si no habrá sido por ser poco atractiva su nariz.[25] Le contestan que el problema no era Laura, sino el hecho que tanto las narices como también las orejas han sido eludidas también por otros poetas.[26] La razón ha sido probablemente el hecho que estas partes del cuerpo humano son contenedores de lo que llama 'excrementos' y por lo tanto perjudiciales para una escritura sublime. Guazzo anticipa así, en cierta medida, la teoría bajtiniana del cuerpo grotesco.

Respecto a este menosprecio de la nariz en la poesía lírica, cabe apuntar que la fisiognomía concede una gran importancia al órgano olfativo. Esta práctica semiótica se dedica desde el tercer siglo precristiano, cuando datamos la *Physiognomonica* pseudoaristotélica, a sacar conclusiones sobre el carácter de una persona a partir de su aspecto exterior.[27] Esta (pseudo-)ciencia fue practicada con entusiasmo en la Edad Media y en el Renacimiento en un intento de hacer legible el cuerpo humano. No está fuera de lugar suponer que la fisiognomía influyera en cierta medida en la creación de los tópicos prosopográficos, que no dejan de sugerir una relación entre hermosura corporal y bondad moral.[28] A pesar de ello, Rodler considera frustrante el intento de hacer valer estas teorías

24. «È un caso, certo circoscritto ma non per questo meno significativo, di come nel sistema culturale classicistico elementi anche minuti e particolareggiati di consuetudini comunicative trovino riformulazione (e risemantizzazione) precettistica: anche il naso di Laura partecipa, dunque, alla grande macchina della tradizione» (Quondam 1991: 294). Véase para la falta de la nariz en la poesía petrarquista Picconi (2005: 158-162).

25. «E dimandando la Reina s'alcuno aveva a dir più altro intorno al soggetto delle lodi, rispose il Cavaliere che a lui restava di dir solamente ch'essendo un bel naso grande ornamento della faccia, non sapeva per qual cagione il Petrarca nel lodar l'altre belle parti di madonna Laura, non avesse mai fatto molto menzione di questa: se forse egli non la tacque perch'ella avesse il naso o schiacciato o camuso o gibbuto o torto o smisurato in grossezza o in lunghezza», Guazzo, *La civil conversazione* (1993: 312).

26. «—Quando alla sua donna – rispose il signor Guglielmo – fosse toccato in sorte un naso deforme, si sarebbono adombrate tutte l'altre sue bellezze; ma io voglio darmi a credere ch'ella l'avesse ben formato e di quella misura che in bellissimo viso si richiede. E se non ne fece motto, non me ne maraviglio, conciosiaché non solamente egli, per quello ch'io abbia osservato, ma tutti i gravi poeti, lodando le bellezze del capo, cioè i capelli, la fronte, le ciglia, gli occhi, le guancie, la bocca, le labbra e i denti, hanno sempre tacciuto il naso e l'orecchie, forse perché essendo ricettacoli d'escrementi, avrebbono alquanto avvilita la maestà della reverenda poesia, massimamente il naso, il quale non fu nominato dal poeta né in lode né in biasimo, e par quasi ch'egli sia più tosto soggetto da romanzi e da capitoli bernieschi, dove piacevolmente si ragiona degli uomini nasuti», Guazzo, *La civil conversazione* (1993: 312).

27. La teoría fisiognómica trata del cuerpo femenino sólo en analogía con el masculino que es el objeto primordial de estos tratados según estudia Jacquart (1993).

28. Heier subraya la importancia de la legibilidad fisiognomía para la descripción de personajes literarios: «The portrait becomes meaningless at the moment the external presentation is devoid of any hints as to the inner qualities of the subject. The moment the description of a figure lacks the essential ingredient, the elements of physiognomy, it ceases to function as a portrait in the true sense of the word» (1976: 324).

para la interpretación de los retratos femeninos literarios de la Edad Media por estar tan altamente idealizados.[29] En algunos textos altomodernos que se nutren de la tradición medieval, se hallan nimias desviaciones del canon descriptivo que pueden ser significativas. Como constata con razón Muñiz Muñiz, el problema está en el detalle.[30] Hay que averiguar en cada caso si estas anomalías se pueden considerar indicios de individualidad o si el texto actualiza tradiciones alternativas. Estas cuestiones son particularmente interesantes para el estudio de las damas más emblemáticas de la literatura áurea: Melibea y Dulcinea.[31]

***

«Melibea pudiera star mejor», juzga Juan de Valdés, porque «se dexa muy presto vencer no solamente a amar, pero a gozar del deshonesto fruto del amor».[32] Las actuaciones un tanto inconsistentes de la protagonista siguen ocupando a los investigadores.[33] Melibea es —según observa con razón Robert Folger— un «intriguing and complex character» (2005: 23). Dudo, sin embargo, si es lícito hablar con Joseph Snow (2017: 153) de una «mujer nueva que podríamos llamar "moderna"».[34] En un trabajo sobre los personajes femeninos en la *Celestina*, que quiere revelar la actitud feminista del autor, Catherine Swietlicki habla de «Rojas' highly realistic and individualized female characters» (1985: 1).[35] Si nos fijamos en el aspecto exterior de Melibea, hay que matizar esta afirmación.[36] Es Calisto, doliente de *amor hereos*, quien en presencia de su criado Sempronio se explaya en una descripción de su amada, conforme a la preceptística medieval:[37]

29. Véase Rodler (2000: 9-10): «Risulta spesso inutilmente frustrante la lettura fisiognomica dei volti femminili della lirica medievale e rinascimentale: meglio rammentare che le labbra proporzionate e le splendenti dentature – fulgidi riflessi del bagliore oculare – venivano suggerite ai poeti da trattati retorici del XII e XIII secolo, quali l'*Ars versificatoria* di Matthieu de Vendôme e la *Poetria nova* di Geoffroi de Vinsauf».
30. Muñiz Muñiz (2014: 160) «Todo se repite, en suma, pero nada coincide en la trilladísima *descriptio puellae*. De ahí la importancia de atender a las variantes para desenredar el ovillo de su intrincada tradición».
31. Véase Heugas (1969: 5): «Ces deux œuvres nous paraissent en effet, la première, une étape, la seconde, le terme définitif de la mise en cause de l'exercice rhétorique qu'est le portrait féminin. Dans ces deux œuvres, cette mise en cause particulière n'est qu'un aspect d'une critique plus générale de la conception de la Dame et de l'Amour, telle qu'elle s'est formée à partir de la tradition courtoise».
32. Valdés, *Diálogo de la lengua*, ed. Laplana Gil (2010: 265); para Valdés como crítico literario véase Chevalier (2000: 336).
33. Véase *p. ej.* García Sierra (2001).
34. Asimismo, Franco Valdés habla de una «nueva visión femenina» (2007).
35. Boullosa subraya el «individualismo de la protagonista» (1973: 90).
36. Melibea es el único personaje de la obra cuyo aspecto exterior se describe con cierto detalle; véanse también Boullosa (1973: 90-93) y Del Vecchio (2011: 169).
37. Véase Heugas (1969: 11): «Ce portrait, comparable en tous points aux portraits précédents, est absolument conforme à l'esthétique médiévale du portrait féminin».

> Calisto. Comienzo por los cabellos. ¿Vees tú las madejas del oro delgado que hilan en Arabia? Más lindos son y no resplandecen menos; su longura hasta el postrero asiento de sus pies; después crinados y atados con la delgada cuerda, como ella se los pone, no ha más menester para convertir los hombres en piedras.
> Sempronio. (¡Más en asnos!)
> Calisto. ¿Qué dices?
> Sempronio. Dije que esos tales no serían cerdas de asno.
> Calisto. ¡Veed qué torpe y qué comparación!
> Sempronio. (Tú cuerdo.)[38]

Fue Otis H. Green (1946: 255, nota 10) uno de los primeros en relacionar el comienzo de esta descripción con las artes poéticas medievales[39] y Pierre Heugas caracterizó el texto como «exercice de style» (1969: 10). Calisto empieza, de hecho, con una referencia a la estructura de su discurso y se muestra como *connaisseur* de las normas canónicas de la *descriptio personae*. Es bien sabido que Galfredo recomienda que la enumeración de las partes del cuerpo ha de hacerse por orden descendente *de capite ad calcem*:[40] «A summo capitis descendat splendor ad ipsam / Radicem totumque simul poliatur ad unguem».[41] Con referencia a Bernardus Silvestris se explicaba esta regla básica en analogía con la manera de proceder de la Naturaleza en la creación del hombre.[42]

La descripción de Calisto empieza de manera convencional en cuanto a la forma y al contenido con el cabello dorado de Melibea,[43], que llega al igual que

38. Rojas, *La Celestina* I, ed. Rico *et al.* (2000: 44).
39. Lida de Malkiel habló al respecto de un «ejercicio retórico de vetusta tradición, que del aula de retórica latina pasó a las literaturas romances» (1962: 449); véanse también la anotación de la edición citada: «Calisto construye el retrato de Melibea que viene a continuación siguiendo paso por paso los viejos ejercicios de la retórica latina, que fueron heredados a su vez por las literaturas vulgares, y en los que estaban perfectamente prefijados y ordenados los elementos de la descripción» (2000: 44, nota 44) así como Ferrús Antón: «Esta descripción es puramente física, cumpliendo punto por punto los distintos aspectos de una larga tradición retórica: Melibea está aquí muy cerca de Helena de Troya de la *Crónica Troyana* (1490), pero también de la *donna angelicata* heredada del petrarquismo […]» (2014: 154).
40. Véase para el orden de la descripción Faral (1924: 80: «Cette théorie de l'ordre à suivre dans les descriptions ne se trouve pas chez les anciens, sauf qu'ils indiquent que l'éloge d'une personne peut se faire quant au physique et quant au moral») y el comentario crítico de Colby (1965: 6): «According to Faral, the Latin theorists decree that people always be described from the head downwards and that the parts of the body always be presented in the same order. Moreover, in his opinion, these rules apply to both Latin and Old French literature. It is true that the descriptions do tend to follow a more or less descending order, and rare indeed is the portrait which describes the feet first and then gradually works up to the head, but no fixed order in the description of the parts of the body can be shown to exist». Bruyne (1946: II, 179-180) constata: «Il faut d'ailleurs supposer que cet ordre s'imposait déjà aux auteurs des Physionomies ainsi qu'aux rhéteurs du Bas-Empire, puisque le portrait de Théodoric par Sidoine Apollinaire […] que Geoffroi de Vinsauf cite comme le modèle par excellence, suit déjà cette *dispositio*».
41. Geoffroi de Vinsauf, *Poetria nova* 597-599, ed. Faral (1924: 215).
42. «Phisis itaque de quatuor elementorum reliquiis hominem format, et a capite incipiens membratim operando, in pedibus opus suum consummat», Bernardus Silvestris, *Cosmographia*, ed. Dronke (1978: 95). Véase al respecto Schirmer (1969: 16).
43. Véase para el tópico del pelo de oro Heugas (1969: 5: «Depuis le Tristan, depuis les romans

las trenzas de la Venus de Botticelli a los pies y se compara como en un soneto del Marqués de Santillana con «filos de Arabia».[44] Tal es su hermosura que convierte los hombres en piedra. Mientras que Muñiz Muñiz (2014: 173-174) explica la petrificación del amante con referencia al *Canzoniere* de Petrarca («che fa di marmo chi da presso 'l guarda»),[45] otros críticos han visto una relación con la mirada de Medusa.[46] Sea como fuere, esta idealización tópica —particularmente interesante en un texto narrativo-dialógico como la *Celestina*— da pie a un comentario irónico del interlocutor que, a su vez, compara el pelo con las cerdas de un asno.

A continuación, Calisto enumera por orden descendente un gran número de rasgos corporales de Melibea que merece la pena estudiar en detalle:

> Calisto. Los ojos verdes, rasgados, las pestañas luengas, las cejas delgadas y alzadas, la nariz mediana, la boca pequeña, los dientes menudos y blancos, los labrios colorados y grosezuelos, el torno del rostro poco más luengo que redondo, el pecho alto. La redondeza y forma de las pequeñas tetas, ¿quién te la podría figurar? Que se despereza el hombre cuando las mira. La tez lisa, lustrosa, el cuero suyo escurece la nieve, la color mezclada, cual ella la escogió para sí.
> Sempronio. (En sus trece está este necio).[47]

Este retrato que tiene una serie de paralelismos con el *Libro de buen amor*,[48] incluye —a diferencia de Petrarca— una mención de la nariz. Igualmente llaman la atención los ojos verdes,[49] que pueden haber sido sugeridos por, la dama amada de

---

de Chrétien de Troyes, les héroïnes littéraires auront ces longs cheveux dorés qui feront se pâmer les Alexandre et les Lancelot») y Perugi (2009).

44. Santillana, *Sonetos fechos al itálico modo* IX, v. 2, ed. Kerkhof y Moreno (2003: 255); véase Heugas (1969: 12).

45. Petrarca, *Canzoniere* 131, v. 11, ed. Santagata (2014: 644). Es esclarecedor al respecto el comentario de García-Bermejo Giner de un lugar de *El dómine Lucas* donde el personaje del poeta dice: «No puedo mover el pie» (v. 536): «La parálisis que aduce Floriano es indicio de amor en la poesía lírica de cancionero, un dominio literario en el que […] tiene los rasgos de un poder fatal que aliena al amante y le causa esta parálisis. El origen de esta concepción se remonta a Petrarca, que emplea un lugar de Ovidio aunque también Dante se haya señalado como fuente […]; véase en su famosa canción «Nel dolce tempo de la prima etade» […] los versos: «[…] ella ne l'usata sua figura / tosto tornando, fecemi, oimè lasso /, d'un quasi vivo et sbigottito sasso» (vv. 78-80, 98 y 112-113)» (2018: 1049-1050, nota).

46. Véanse Garci-Gómez (1990) y Martí Caloca (2012) que interpreta de manera muy moderna el cabello como fetiche y desencadenante de excitación sexual.

47. Rojas, *La Celestina* I, ed. Rico *et al.* (2000: 44-45). Para la descripción de las manos de Melibea que sigue véase Alonso Miguel (2010).

48. Véanse Nieto Jiménez (1977) y el comentario de la citada edición (2000: 44-45, notas 196 y 197).

49. Véanse para los ojos verdes en la literatura medieval Heinermann (1944), Glaser (1959) y Sletsjöe (1962 con referencia a Melibea y Dulcinea 451-452) así como para los colores de los ojos literarios desde la Antigüedad clásica Bødtker (1917). Recuérdese con Heinermann (1944: 25-29) la homofonía del adjetivo *vair* en francés antiguo (de lat. *varius*) con el significado 'claro', 'brillante' y *vert*, 'verde', que explica cómo se pudieron establecer los ojos verdes como ideal de belleza femenina. Ealy propuso recientemente una interpretación un tanto particular de los ojos verdes de

Dante.[50] Como ha demostrado Valeria Bertolucci Pizzorusso (1967), los ojos de esmeralda de Beatrice son producto de tradiciones diferentes: la comparación de los ojos con esmeraldas brillantes la recomendaron tanto Galfredo[51] como también Brunetto Latini,[52] quien caracteriza esta piedra preciosa en su *Trésor* como símbolo de la justicia.[53] En el lapidario de Marbodio de Rennes es elogiada como remedio contra la lujuria,[54] un significado que era importante para Dante.[55] Es interesante observar cómo en los ojos de esmeraldas de Beatrice Dante sintetiza tradiciones retóricas y científicas.[56] Dado que Fernando de Rojas prescinde de la comparación de los ojos verdes de Melibea con esta piedra preciosa, renuncia a la densidad semántica presente en el poeta italiano.

Algo muy parecido sucede con la descripción del seno de Melibea. Por una parte, las artes poéticas recomendaban un pecho pequeño como ideal estético,[57] un consejo que fue observado por Boccaccio[58] y el Arcipreste de Hita.[59] Por otra parte creo que el texto se presta a una interpretación en clave fisiognómica.

Melibea que ignora la tradición medieval: «Although my study aligns itself with and builds upon such scholarship, I propose here a new means of considering Melibea's *ojos verdes* as a complex symbol joining the psychophysiology of sight found within the text to the conflicted desire that both sustains and undermines Calisto's amorous feelings for the maiden. The greenery of the eyes, I argue, comes to serve as a metaphor for the transcendental, rapacious, and narcissistic modes of desire linked to vision and the gaze between lovers which Rojas's work explores» (2012: 390).

50. «posto t'avem dinanzi a li smeraldi / ond'Amor già ti trasse le sue armi» (*Purgatorio*, XXXI, vv. 116-117, Dante, *Commedia*, ed. Chiavacci Leonardo (1991: II, 923-924)

51. Como estudia Bertolucci Pizzarusso (1967: 7), Geoffroi de Vinsauf, fue el primero en prescribir la «luce smaragdina» (*Poetria nova* 570, ed. Faral 1924: 214) para la descripción de los ojos.

52. Brunetto Latini habla de «ses oils ki sormontent toutes esmeraudes reluisent en son front comme .ii. estoiles» (*Li livres dou tresor*, ed. Carmody 1975: 331). Véase para la recepción de Brunetti Latini en la Edad Media y en el Renacimiento el volumen colectivo al cuidado de Scariati (2008) y la contribución de la editora con el título «La *descriptio puellae* dalla tradizione mediolatina a quella umanistica: Elena, Isotta e le altre» (437-492).

53. «La quarte vertu est justice, ki est segnefiee par l'esmeraude», Brunetto Latini, *Li livres dou tresor*, ed. Carmody (1975: 331).

54. «Fertur lascivos etiam compescere motus», Marbodus, *Liber lapidum* VII:158, ed. Herrera (2005: 41).

55. Véase Bertolucci Pizzorusso (1967: 15): «Che Dante recuperi in modo geniale tutta la più pura tradizione lapidaristica lo rivela, inequivoca spia, la funzione speculare dello smeraldo che, affermata in quella sede, si ritrova nel passo dantesco, di cui diventa il pernio».

56. «Gli smeraldi di Beatrice dunque si collocano al punto di convergenza tra una linea retorica che li consiglia come attributo della bellezza femminile e una linea pseudoscientifica e altamente simbolica» (Bertolucci Pizzorusso 1967: 15).

57. Véase Woods (2010: 67-68).

58. Muñiz Muñiz habla de «un motivo, el de la redondez, tan poco frecuente en la tradición —más proclive a resaltar, junto con el juvenil tamaño, la dureza y la blancura, con o sin la similitud de las manzanas— como abundante en Boccaccio, cf. «pomi …tondi» (*Teseida*, XII, 61, 6); «ritondi pomi» (*Filocolo*, III, 11); «tondi pomi» (*Comedia delle Ninfe*, XII, 14)» (2014: 174). Para el seno de Laura véase Bernecker (1997: 98).

59. «si ha los pechos chicos; si dize 'sí', demandes», *Libro de buen amor* 444c, ed. Blecua (1992: 118); véase al respecto Gernert (2018: 249).

En su *Liber physiognomiae*, el erudito medieval Michael Scott (ca. 1175-1232) menciona entre las señales de la mujer sexualmente activa («Signa mulieris calide nature et que coyt libenter») sus «mammas […] parvas et illas convenienter plenas et duras».[60] Este signo corporal caracteriza a Melibea como mujer inclinada a la lujuria y el lector familiarizado con las teorías fisiognómicas comprendía así porque ella se dejaba seducir tan fácilmente. Es preciso recordar que el *Liber physiognomiae* tuvo un gran número de reediciones después de la *editio princeps* de 1477 y fue publicado en traducción española en repetidas ocasiones poco antes de la primera *Celestina*.[61]

Por otra parte, el pecho de Melibea es descrito en otra ocasión en la obra. Hablando con Elicia, Areúsa pinta un retrato de fealdad monstruosa:

> Areusa: ¡Pues no la has tú visto como yo! ¡Hermana mía, Dios me lo demande si en ayunas la topases, si aquel día pudieses comer de asco! Todo el año se está encerrada con mudas de mil suciedades. Por una vez que haya de salir donde pueda ser vista, enviste su cara con hiel y miel, con uvas tostadas e higos pasados, y con otras cosas que por reverencia de la mesa dejo de decir. Las riquezas las hacen a éstas hermosas y ser alabadas, que no las gracias de su cuerpo. Que, así goce de mí, unas tetas tiene para ser doncella como si tres veces hobiese parido: no parecen sino dos grandes calabazas. El vientre no se le he visto, pero juzgando por lo otro, creo que lo tiene tan flojo como vieja de cincuenta años. No sé qué se ha visto Calisto.[62]

Los investigadores se han preguntado en repetidas ocasiones cómo y en qué circunstancias Areúsa (y Calisto) han tenido ocasión de ver desnuda a Melibea para conocer los detalles íntimos que mencionan.[63] Creo que esta cuestión no tiene tanta importancia, porque lo que Rojas pone en boca de Areúsa son lugares comunes del discurso misógino medieval.[64] El uso de afeites y de todo tipo de cosméticos repugnantes es moneda corriente en las invectivas contra las mujeres

60. Scot, *Liber physiognomiae*, ed. Voskoboynikov (2019: 284).
61. Véase Gernert (2018: 53-55 y 262-264).
62. Rojas, *La Celestina* IX, ed. Rico *et al.* (2000: 206-207).
63. Véase Hathaway (1993: 28: «What in fact has Areúsa seen? Nothings more nor less than Calisto, some glimpse of upper bosom and a voluminous skirt which must cover something […] In a manner akin to that of Calisto, who writes Melibea's body as better than that of a pagan goddess and thus perfectly suited for his erotic fantasy if not his sexual pleasure, Areúsa writes it in accord with her intent to bring her down from feminine perfection, to reduce her to the base level of oft-serviced breeder, or worse») y Morros Mestres (2010) quien sospecha que Areúsa había sido una criada de Melibea.
64. Esto explicaría asimismo la vehemencia de la representación que llama la atención de Maurizi: «Extraña tanto la violencia de la diatriba como la fealdad exagerada de la mujer así pintada» (1995: 57). Walsh habla, a su vez, de una «Talaveran diatribe» (1988: 120); Heugas (1969) enumera toda una serie de posibles modelos: «Cet énoncé des procédés qu'utilisent les femmes pour se faire belles, inattendu dans un éloge tout à fait classique, appartient à la tradition de l'Arcipreste de Talavera, du *Diálogo entre el amor y un viejo*, de Rodrigo Cota, des coplas de Rodrigo de Reinosa, du second volet de la *Pastoral de amor* d'Encina, entre autres exemples» (1969: 13-14).

desde Tertuliano.[65] El comienzo de la diatriba de Areúsa podría ser plausible ciertamente —como propone Morros Mestres (2010)— porque la prostituta podría haber visto a su ama de antaño sin maquillaje poco después de levantarse. Asimismo se podría pensar en una referencia intertextual a una obra misógina concreta como el *Corbaccio* de Boccaccio que todavía no ha obtenido la atención de los investigadores de *Celestina* que merece. En esta obra tardía de Boccaccio el marido muerto de la viuda amada del protagonista vuelve del purgatorio para informar al amante sobre el carácter verdadero y la fealdad repugnante de su mujer:

> Era costei, e oggi più che mai credo che sia, quando la mattina usciva del letto, col viso verde, giallo, maltinto, d'un colore di fumo di pantano, e broccuta, quali sogliono gli uccelli che mudano, grinza e crostuta e tutta cascante; in tanto contraria a quello che parea poi che avuto avea spazio di leccarsi, che a pena che niuno il potesse credere, che veduto non l'avesse, come vid'io già mille volte. E chi non sa che le mura afumicate, non che i visi delle femine, ponendovi sù la biacca, diventano bianche e, oltre a ciò, colorite, secondo che al dipintore di quelle piacerà di porre sopra il bianco? E chi non sa che, per lo rimenare, la pasta, che è cosa insensibile, non che le carni vive, gonfia; e, dove mucida parea, diviene rilevata? Ella si stropicciava tanto, e tanto si dipigneva e si faceva la buccia, la quale per la quiete della notte in giù caduta era, rilevarsi, che a me, che veduta l'avea in prima, una strana maraviglia me ne facea.[66]

Además del uso exagerado de potingues y ungüentos, se mencionan los mismos detalles físicos que describe Areúsa, a saber: el pecho y la barriga:

> In quello gonfiato, che tu sopra la cintura vedi, abbi per certo ch'egli non v'è stoppa né altro ripieno che la carne sola di due bozacchioni; che già forse acerbi pomi furono, a toccare dilettevoli e a veder similmente: come che io mi creda che così sconvenevoli li recasse dal corpo della madre; ma lasciamo andar questo. Esse, qual che si sia la cagione, o l'essere troppo tirate d'altrui, o il soperchio peso di quelle, che distese l'abbia, tanto oltre misura dal loro natural sito spiccate e dilungate sono, se cascare le lasciasse, che forse, anzi sanza forse, infino al bellìco l'agiugnerebbono, non altrimenti vote o vize che sia una viscica sgonfiata; e certo, se di quelle, come de' cappucci s'usa a Parigi, a Firenze s'usasse, ella per leggiadria sopra le spalle se le potrebbe gittare alla francesca. E che più? Cotanto, o meno, alle gote dalle bianche bende tirate risponde la ventraia; la quale di larghi e spessi solchi vergata, come sono le toriccie, pare un sacco voto, non d'altra guisa pendenti che al bue faccia

65. Véase para la reprobación del uso de maquillaje a Martínez Crespo que recuerda que en el *Corbacho* del Arcipreste de Talavera «las mujeres se acusan entre ellas de tener una belleza artificial» (1993: 208) así como Eco (2007: 159 con referencia a Tertuliano). Para la representación de la fealdad corporal en la Edad Media y en los primeros tiempos modernos véanse Bettella (2005) y la antología comentada de textos italianos al cuidado de Orvieto y Brestolini quienes reproducen un poema de Cecco Angiolieri que describe una mujer sin maquillar a primera hora de la mañana (2011: 55); para el mundo anglosajón véase la monografía de Baker (2010).
66. Boccaccio, *Corbaccio* (1994: 493).

> quella buccia vota che li pende dal petto al mento; e per aventura non meno che gli altri panni quella le conviene in alto levare, quando, secondo l'oportunità naturale, vuol scaricare la vescica o, secondo la dilettevole, infornare il malaguida.[67]

Recuérdese que la *editio princeps* del *Corbaccio* se publicó en 1487,[68] de manera que el texto estuvo al alcance de Fernando de Rojas cuando escribía la *Celestina*.

De este modo lo hará más tarde Clément Marot, quien tras dedicar un *blason anatomique* al pecho hermoso, escribe un «contreblason sur le même sujet […] où il se donna la tâche de décrire un tétin aussi laid que possible» (Saunders 1990: 39), Rojas —al igual que el poeta francés— juega hablando del pecho con las modalidades retóricas de elogio y vituperio.[69] La pluralidad de los distintos puntos de vista no permite al lector saber cómo es Melibea físicamente.[70] Para describir a la protagonista, el autor de la *Celestina* maneja distintas tradiciones literarias, que contrapone con la focalización interna de distintos personajes: Calisto, Sempronio y Areúsa.[71] Pierre Heugas concluyó que Rojas «a joué plaisamment de deux traditions littéraires opposées» (1969: 14). Para Françoise Maurizi la consecuencia lógica de la divinización de Melibea es la inversión paródica de esta visión idealizada.[72] A un lector atento de la *Tragicomedia* como Cervantes no se le habrá escapado todo esto. En uno de los poemas laudatorios al principio del *Quijote* Sancho Panza alaba la *Celestina* como libro divino.[73] Nada menos que Marcelino Menéndez Pelayo lee a Cervantes, a quien llama 'admirador ferviente' de la obra de Rojas en la tradición de la *Celestina*.[74] ¿Qué significa esto para la caracteriza-

67. Boccaccio, *Corbaccio* (1994: 494); véase a propósito de la misoginia del *Corbaccio* Illiano (1991: 51-57) y para los modelos franceses de las invectivas de Boccaccio, Mazzoni Peruzzi (2001).
68. Véase Carrai (2006: 23).
69. Saunders insiste en que Marot actúa desde la clara conciencia de que «tout poète doit être capable de varier son style» (1990: 39). Véanse el *blasons* y el *contreblason* de Marot en la edición de Goeury (2016: 74-76 y 155-157 respectivamente). Al igual que en Rojas, para Marot el pecho bonito es pequeño y duro («petite boule d'ivoire», v. 6) y el feo grande y flácido («Grand' tétine, longue tétasse», v. 3 y «Tétasse à jeter sur l'épaule» v. 22).
70. Maurizi pregunta con razón: «¿Cómo es Melibea físicamente? A lo largo de la obra es imposible llegar a saberlo» (1995: 58).
71. Lida de Malkiel habla de una «sabia superposición de imágenes tomadas desde diversos puntos de vista» (1962: 726).
72. «La destronización de Melibea es la consecuencia lógica e ineluctable de esta deificación. El retrato ideal de la dama lleva en sí un movimiento antitético de inversión paródica que la precipita hacia lo bajo» (Maurizi 1995: 63).
73. «libro, en mi opinión, divi-, / si encubriera más lo huma-», Cervantes, *Don Quijote*, ed. Rico (2015: I, 30).
74. «No de los novelistas picarescos, a cuya serie no pertenece, pero sí de la *Celestina* y de las comedias y pasos de Lope de Rueda, recibió Cervantes la primera iniciación en el arte del diálogo, y un tesoro de dicción popular, pintoresca y sazonada. Admirador ferviente se muestra […] del bachiller Fernando de Rojas, cuyo libro califica de divino si encubriera más lo humano […]. Y en esta admiración había mucho de agradecimiento», Menéndez Pelayo (1941: 339). Snow se queja de

ción de Dulcineas?[75] Por lo que se refiere a la creación del personaje se pueden encontrar ciertos paralelismos como observó en su momento Heugas (1969).[76] Augustin Redondo considera a Dulcinea como 'envés paródico' de Melibea.[77] Al igual que Melibea, Dulcinea es percibida desde la perspectiva de los distintos personajes como mujer hermosa y fea y es descrita acudiendo a distintas tradiciones literarias.[78]

En el decimotercer capítulo del primer libro, en el que se termina de contar la historia de la pastora Marcela, Vivaldo provoca la locura de don Quijote interrogándole sobre la vida de los caballeros andantes y sobre su dama amada. El Caballero de la Triste Figura no tarda en complacer a su compañero de viaje alabando la belleza de su Dulcinea:

> —Yo no podré afirmar si la dulce mi enemiga gusta o no de que el mundo sepa que yo la sirvo. […]; su hermosura sobrehumana, pues en ella se vienen a hacer verdaderos todos los imposibles y quiméricos atributos de belleza que los poetas dan a sus damas: que sus cabellos son oro, su frente campos elíseos, sus cejas arcos del cielo, sus ojos soles, sus mejillas rosas, sus labios corales, perlas sus dientes, alabastro su cuello, mármol su pecho, marfil sus manos, su blancura nieve, y las partes que a la vista humana encubrió la honestidad son tales, según yo pienso y entiendo, que sólo la discreta consideración puede encarecerlas, y no compararlas.[79]

La convencionalidad de los atributos enumerados es subrayada por la alusión a los poetas que alabaron la hermosura de sus damas.[80] Pero ¿quiénes son estos

---

que «ningún investigador se ha atrevido todavía a estudiar profunda y específicamente el fenómeno del legado celestinesco en el imaginario de Miguel de Cervantes» (2005: 117). Véase para Cervantes como lector de la *Celestina* Johnson (1974) y Redondo (1983: 21-22).

75. Sigue siendo muy útil visión panorámica sobre las distintas interpretaciones de Dulcinea desde el Romanticismo de Herrero (1982).

76. Véase también Fuente Pérez: «El personaje literario más presente en esta obra cervantina [*i.e. Don Quijote*], tampoco aparece nombrado: Melibea» (2004: 219).

77. Véase Redondo (1983: 22): «No obstante, las reminiscencias de *La Celestina* cobran en el *Quijote* una tonalidad burlesca. Y la imaginada Dulcinea no puede ser, sino el envés paródico de la Melibea de Rojas, mujer en toda la extensión de la palabra, que asume completamente su terrena feminidad y el erotismo que su nombre implica».

78. Los investigadores han propuesto explicaciones distintas: Martín Morán estudia «las varias imágenes que caballero y escudero nos han legado de Dulcinea del Toboso, intentando percibirlas sobre el trasfondo de las incongruencias narrativas de Cervantes» (1990: 192). Reynal (1999: 248) compara la «figura bifronte de Dulcinea» con los distintos retratos de mujeres en el *Libro de buen amor* y Alcalá-Galán (1999) relaciona el 'desdoblamiento' de Dulcineas con el personaje de Sigismunda en el *Persiles*.

79. Cervantes, *Don Quijote* I, 13, ed. Rico (2015: I, 154).

80. «Il nous importe davantage de souligner qu'à travers son personnage imaginaire Cervantes a raillé les différentes hypostases de la Dame, volontairement prisonnier des lieux communs de son expression littéraire pour mieux en démontrer l'inanité. Le premier portrait de Dulcinée met en jeu, de propos délibéré, tous les lieux communs du portrait féminin» (Heugas 1969: 17).

poetas? Los investigadores dan respuestas distintas a esta pregunta:[81] Mientras que algunos llaman la atención sobre la tradición medieval española, Melibea incluida,[82] otros citan la Alcina de Ariosto,[83] aunque la mayoría los identifican con Petrarca y los poetas petrarquistas.[84] El hecho de que Don Quijote se dirige a Dulcinea como 'dulce enemiga' es indudablemente una clara señal intertextual que invita a leer la descripción que sigue pensando en «la dolce mia nemica»[85] de Petrarca, aunque la locución se documenta ampliamente en la poesía cancioneril castellana y en Serafino Aquilano.[86]

Cervantes parodia al petrarquismo no solamente con la enumeración prosaica de los atributos canónicos de belleza entre los que no figura la nariz.[87] Por otra parte, el horizonte de expectativas del lector que sabe muy bien quién

81. Según Poppenberg (2005: 195), la novela lleva a cabo una exploración del campo en el que se articula la literatura del momento.

82. Veres d'Ocón (1951: 251) menciona la *Razón de Amor*, el *Libro de Alexandre*, el *Libro de buen amor*, las damas del Marqués de Santillana, Carvajales, Juan del Encina y Garcilaso así como Melibea observando a propósito de la particularidad de Dulcinea: «No pretendo insinuar que Cervantes se haya inspirado en los manuales retóricos de Vinsauf o de Vendôme, pero sí que deliberadamente ha seguido los modelos medievales, introduciendo notables alteraciones» (251-252). Fuente Pérez argumenta en la misma dirección y ubica el retrato en la tradición de los «cánones del retrato retórico medieval» (2004: 201). Fernández Nieto habla de forma poco precisa de «todos los tópicos que conforman la lírica tradicional» mencionando tanto la «poesía cancioneril» como «los grandes autores del Siglo de Oro» (2005: 356).

83. Así Muñoz G. (1983: 44) quien se desentiende del hecho que en la famosa descripción en *Orlando furioso* VII, 10-15 se menciona la nariz de Alcina, un detalle estudiado por Pozzi (1959: 17). Nielsen (2000) compara, a su vez, Dulcinea con la Angélica ariostesca sin detenerse en las descripciones del aspecto exterior.

84. Véanse Colombí-Monguió (1983: 389), Escarpanter (1985: 10), Alcalá-Galán (2017: 32-33) y Martín Martínez (2018: 808-809). Allen habla de una «banal serie de tópicos petrarquistas rutinarios» (1990: 851). Rabin llama a Dulcinea «the incarnation of Petrarch's lady» y a Don Quijote un «consummate Petrarchan poet» (1994: 82). Fernández (2001: 28-29) lee el retrato de Dulcinea a la luz del cuerpo fragmentado en Petrarca. Véase Colahan (2002) para otros paralelismos de Dulcinea con Petrarca, especialmente con los *Trionfi*.

85. Petrarca, *Canzoniere* 73, v. 29, ed. Santagata (2014: 382); véanse al respecto Colombí-Monguió (1983: 389) y Fuente Pérez (2004: 219).

86. Véase el comentario de Rico en *Don Quijote* I, 13, ed. Rico (2015: I, 154-155, nota 45 y nota complementaria 154.45), así como Iventosch, que recuerda las «beginning lines of a poem by a systematic Petrarchist, Serafino Aquilano» (1974: 68) como modelo del *Quijote*, sin olvidarse del propio Petrarca: «Petrarch himself had taken up the terminology from the troubadours' "douce ennemie", and thereupon had offered the Spanish Renaissance no less than seven "dolci nemiche" and "dolci guerrere". I say "Spanish Renaissance" because the scheme is not to be found anywhere in the vast corpus of courtly poetry of the fifteenth-century *cancioneros* (*enemiga* without *dulce* is, of course, common)» (1974: 68). Véase para la «dulce enemiga» también Wilson y Askins (1970), Urbina (1998) y Pastor Comín (2006).

87. Véase Fucilla: «A la vez que siguió la corriente petrarquista Cervantes reconoció, como muchos otros que también tenía sus aspectos ridículos. Puede considerarse como una flecha antipetrarquista la descripción que da Don Quijote de Dulcinea en el capítulo XIII, parte I de la gran novela» (1960: 181).

es Dulcinea, confiere al texto un matiz cómico.[88] Cuando Sancho alaba en el décimo capítulo de la segunda parte «los cabellos, sueltos por las espaldas, que son otros tantos rayos del sol que andan jugando con el viento»[89] de Dulcinea, a quien supuestamente había entregado el mensaje de amor de Don Quijote,[90] el contexto narrativo y la voz del escudero hacen más evidente el remedo burlón[91]. Ya no hay duda de la intención paródica cuando Sancho intenta elogiar la hermosura de Dulcinea antes de su encantamiento[92] con tópicos petrarquistas que ha escuchado a su amo: «Bastaros debiera, bellacos, haber mudado las perlas de los ojos de mi señora en agallas alcornoqueñas, y sus cabellos de oro purísimo en cerdas de cola de buey bermejo y, finalmente, todas sus facciones de buenas en malas […]».[93] La comicidad involuntaria del discurso de Sancho actualiza una serie de tradiciones literarias que el escudero —a diferencia de su amo culto— no puede conocer.[94] Las 'cerdas de cola de buey' recuerdan el comentario irónico que hace Sempronio cuando su amo alaba el pelo de Melibea.[95] Los

88. Don Quijote 'inventa' a Dulcinea en el primer capítulo de la novela: «¡Oh, cómo se holgó nuestro buen caballero cuando hubo hecho este discurso, y más cuando halló a quien dar nombre de su dama! Y fue, a lo que se cree, que en un lugar cerca del suyo había una moza labradora de muy buen parecer, de quien él un tiempo anduvo enamorado, aunque, según se entiende, ella jamás lo supo ni le dio cata dello. Llamábase Aldonza Lorenzo, y a esta le pareció ser bien darle título de señora de sus pensamientos; y, buscándole nombre que no desdijese mucho del suyo y que tirase y se encaminase al de princesa y gran señora, vino a llamarla "Dulcinea del Toboso" porque era natural del Toboso: nombre, a su parecer, músico y peregrino y significativo, como todos los demás que a él y a sus cosas había puesto», *Don Quijote* I, 1, ed. Rico (2015: I, 47). Véase, para la creación de Dulcinea, Muñoz G. (1981), Allen (1990), Johnson (1995: 18), Torres Lázaro (1997), Escobar Bonilla (2005), Ly (2005), González (2010) y Lamberti (2011).

89. *Don Quijote* II, 10, ed. Rico (2015: I, 768-769) y la nota complementaria 768.41 que recuerda con Fucilla (1960: 145) «i capei d'oro a l'aura sparsi» (Petrarca, *Canzoniere* 90, v. 1, ed. Santagata 2014: 443). Véase para la tradición petrarquista del pelo de oro en España Manero Sorolla (1992: 9-14).

90. Véase para este episodio Gracia Calvo (1985).

91. Tarpening interpreta el discurso de Sancho como burla del petrarquismo que sirve «to depict the failure of codified language and formalistic modes of thought» (1978: 5). Fernández spricht von einer «clara parodia del petrarquismo» (2001: 29). Alcalá-Galán llama la Aldonza creada por Sancho «una fabulación, una invención y, en suma, una creación del escudero inspirada no sólo en la cultura oral de las burlas y chanzas sino en una reescritura al revés de los tópicos petrarquistas enunciados por el caballero» (2017: 28).

92. Véase para el encantamiento de Dulcinea el clásico trabajo de Auerbach (1946: 319-342) y Cro (1973) para la modernidad del personaje.

93. *Don Quijote* II, 10, ed. Rico (2015: I, 776). Sullivan habla al respecto de la «uglification» de Dulcinea (1996: 107 y 124). Uparela Reyes interpreta la descripción con referencia a la definición de Wolfgang Kayser como 'grotesca' (2015: 97).

94. Véase Mata Induráin (2005: 671): «Parece que Sancho hubiera leído a Garcilaso… No lo ha leído, pero ha acompañado y escuchado a don Quijote, y ahora el escudero es capaz de pintar a Dulcinea como lo haría el caballero».

95. Véanse al respecto Heugas (1969: 22) y Stern (1984: 68): «Sancho's complaint that enchanters have changed Dulcinea's "cabellos de oro purísimo en cerdas de cola de buey bermejo" recalls Sempronio's reaction to Melibea's golden locks».

'ojos de perlas' remiten a la tradición del antipetrarquismo italiano[96]. Uno de los representantes más importantes de este tipo de poesía paródica y burlesca fue indudablemente Francesco Berni,[97] cuyo «Sonetto alla sua donna» es aludido en el discurso de Sancho.[98] Este soneto utiliza el lenguaje sublime del petrarquismo, combinando las partes del cuerpo y los respectivos epítetos de tal manera que pinta una imagen de fealdad monstruosa:[99]

> Chiome d'argento fìno, irte e attorte
> senz'arte intorno ad un bel viso d'oro;
> fronte crespa, u' mirando io mi scoloro,
> dove spunta i suoi strali Amor e Morte;
> occhi di perle vaghi, luci torte
> da ogni obietto diseguale a loro;
> ciglie di neve e quelle, ond'io m'accoro,
> dita e man dolcemente grosse e corte;
> labra di latte, bocca ampia celeste;
> denti d'ebeno rari e pellegrini;
> inaudita ineffabile armonia;
> costumi alteri e gravi: a voi, divini
> servi d'Amor, palese fo che queste
> son le bellezze della donna mia.[100]

Como estudia Schulz-Buschhaus es la 'concentración mimética' del soneto, es decir el 'intento de acercar el lenguaje de la parodia a lo parodiado' (1968: 329), lo que explica la eficacia del texto. La intención del poeta radica en desmantelar la convencionalidad de la *descriptio puellae*.[101] El «Sonetto alla sua donna» de Berni, que hace de la práctica literaria de la *imitatio* el objeto de su burla, ha sido imitado a su vez por muchos autores italianos —piénsese en Anton Francesco Doni y su soneto «La mia donna ha i capei corti e d'argento»—,[102] franceses[103] y españoles:[104] tanto Baltasar del Alcázar (1530-

96. El término fue acuñado por Graf (1916); véase al respecto también Schulz-Buschhaus (1968).
97. Véase para la parodia del petrarquismo de Berni en el «Sonetto alla sua donna» Montanile (1996), Bettella (2005: 114-122), Orvieto y Brestolini (2011: 224-225) y Tonozzi (2015: 585-588).
98. Véase Colombí-Monguió (1983: 391).
99. El objetivo directo de la befa de Berni es el quinto soneto de Pietro Bembo «Crin d'oro crespo e d'ambra tersa e pura» como observa también Fedi (2004: 80).
100. Berni, *Opere*, eds. Bárberi Squarotti y Savoretti (2014: 139-140).
101. Véase Bettella (2005: 115): «Berni's paradoxical praise highlights the exhaustion of the clichés of female literary figuration and urges a revision of the canonical model. In his sonnet in praise of his lady, Berni critically addresses the traditional figurative representation of the beloved».
102. Véase Doni, *I marmi*, ed. Chiòrboli (1928: II, 71-72).
103. Para la recepción de Berni en Francia por parte de poetas como Mellin de Sainct-Gelays y Joachim Du Bellay véase Schulz-Buschhaus (1968: 326).
104. Véase para el antipetrarquismo en España Fucilla (1929).

1606) en su soneto «Cabellos crespos, breves, cristalinos»[105] como Bartolomé de Argensola (1562-1631) en «Pródiga de nariz, de ojos avara»[106] continúan con la crítica del petrarquismo inaugurada por el poeta toscano. En el primero, si no directamente en Berni, Cervantes podía haber encontrado los ojos de perlas.[107] Teniendo en cuenta esta tradición literaria, hay que ver a Sancho con Colombí-Monguió[108] no como mal petrarquista, sino como antipetrarquista, que se inspira en un modelo literario diametralmente opuesto al de su amo. El empleo de las perlas para la descripción de los ojos es corregido por don Quijote en el siguiente capítulo:

> Mas, con todo esto, he caído, Sancho, en una cosa, que es que me pintaste mal su hermosura, porque, si mal no me acuerdo, dijiste que tenía los ojos de perlas, y los ojos que parecen de perlas antes son de besugo que de dama, y, a lo que yo creo, los de Dulcinea deben ser de verdes esmeraldas, rasgados, con dos celestiales arcos que les sirven de cejas, y esas perlas quítalas de los ojos y pásalas a los dientes, que sin duda te trocaste, Sancho, tomando los ojos por los dientes.[109]

El comentario detallado del *faux pas* de Sancho es, en última instancia, un análisis de los procedimientos del antipetrarquismo de índole bernesca. Es llamativo que don Quijote no reinstaure los tópicos petrarquistas, sino que describa los ojos de Dulcinea con referencia a Dante[110] (o a Melibea).[111]

105. «Ojos de perlas, blandos y benignos» (v. 5), Alcázar, *Obra poética*, ed. Núñez Rivera (2001: 189-190). Véanse Colombí-Monguió (1983: 391), Manero Sorolla (1992: 41) y Laskier Martín (1991: 58-59) que hace particular hincapié en la relación entre los dos sonetos.
106. Argensola, *Rimas*, ed. Blecua (1974: II, 192). Véase Bosurgi (1922: 440): «Come si vede, il sonetto dell'Argensola ha la medesima intonazione di quello del Berni, sebbene il ritratto delle fattezze fisiche della disgraziata donna non sia fatto né col medesimo ordine, né con quel sagace ridicolo, che scaturisce subito dalle frasi burlesche del nostro poeta, che vorrebbero sembrare vere lodi».
107. Véase Colombí-Monguió (1983: 391).
108. «Lo que no es de esperar es que Sancho esté imitando allí, estupendamente, una fuente no menos literaria, aunque de signo diferente, y contrapuesta a la de su amo» (Colombí-Monguió 1983: 390).
109. *Don Quijote* II, 11, ed. Rico (2015: I, 776).
110. Canga Sosa llama la atención sobre otro paralelismo entre Beatrice y Dulcinea: «Y es que el nombre de Dulcinea evoca sutilmente a la mítica Beatriz de la *Vida nueva*, de quien Dante nos decía que era toda dulzura, añadiendo a continuación que los dos movimientos de su boca eran su hablar dulcísimo y su admirable sonrisa. Beatriz se impone así como una referencia fundamental en el proceso formativo de Dulcinea. De hecho, la mayor parte de los rasgos que la definen parecen tomados del texto de Dante, que, a su vez, condensa y sintetiza las aportaciones de una larga tradición iniciada por Guillermo IX de Aquitania» (2008: 216).
111. En su tiempo, Heinermann (1944: 20) recogió amplia documentación sobre los ojos verdes en la literatura sin olvidar los casos de Melibea y Dulcinea. Véase para los ojos verdes en la tradición petrarquista —*p. ej.* en Herrera y Camões— Manero Sorolla (1992: 17-18). En su artículo, indicativamente titulado «El color de los ojos de Dulcinea», Pérez-Bustamante Mourier observa sin tener en consideración la tradición de este rasgo corporal: «El lector nunca llega a saber de qué color tiene los ojos Dulcinea porque ni Dulcinea como tal existe con ojos ni a don Quijote es cosa que le importe. Para él, Dulcinea es un ideal poético a la manera petrarquista» (2017: 7).

Volviendo sobre la descripción de Sancho no se debe olvidar otra señal de la fealdad monstruosa de la dama encantada, un lunar peludo encima del labio,[112] que es comentado por don Quijote:

> —A ese lunar —dijo don Quijote—, según la correspondencia que tienen entre sí los del rostro con los del cuerpo, ha de tener otro Dulcinea en la tabla del muslo que corresponde al lado donde tiene el del rostro; pero muy luengos para lunares son pelos de la grandeza que has significado.[113]

Con este comentario don Quijote no se muestra como lector de textos literarios, sino como experto en fisiognomía. Cita literalmente la *Fisonomía natural* (1598) de Jerónimo Cortés, que dedica un capítulo a la «correspondencia que tienen las pecas, o lunares del rostro, con las demás partes del cuerpo». Los manuales metoposcópicos contemporáneos —la obra mencionada de Cortés[114] y un estudio en latín de Lodovico Settala—[115] relacionaron los lunares en la parte superior de la boca con otros en la zona genital, para leer el futuro en estos signos corporales.

Es lícito interpretar la descripción de Dulcinea por parte del narrador («carirredonda y chata»)[116] en clave fisiognómica como «señales de lubricidad».[117] La estupefacción de don Quijote («estaba suspenso y admirado»), que Rico lee en sus anotaciones en clave metapoética,[118] puede ser interpretada igualmente en el contexto de la competencia fisiognómica del hidalgo: Lo que le asombra no es solo la fealdad en sí, sino la frivolidad inscrita en la cara fea, que choca con la ho-

112. «[…] aunque, para decir verdad, nunca yo vi su fealdad, sino su hermosura, a la cual subía de punto y quilates un lunar que tenía sobre el labio derecho, a manera de bigote, con siete o ocho cabellos rubios como hebras de oro y largos de más de un palmo», *Don Quijote* II, 10, ed. Rico (2015: I, 774). Véase al respecto Ruta (1995: 502): «El mismo don Quijote no puede excusarse de subrayar la excesiva medida de los pelos con respecto al lugar donde se encuentran. Sin embargo, la alusión al lunar le sugiere una probable correspondencia con otro que tendrá que estar colocado en el ancho del muslo del mismo lado. Es evidente que don Quijote se está refiriendo a las nociones de fisiognómica ya recordadas; esto no quiere decir que sea el mismo Cervantes quien se está expresando en favor de esas teorías, sino que simplemente hace hablar a su personaje según la cultura que un hombre de su linaje hubiera podido tener».
113. *Don Quijote* II, 10, ed. Rico (2015: I, 774).
114. «Las [pecas] que se hallan en los labios o boca responden a los genitales y destos se dice que casarán bien y a su contento», Cortés, *Fisonomía natural*, ed. Saguar (2017: sin p.).
115. «Naeuus qui superiori labro imminet, nasumque fere tangit, eo in spatio quod inter pudenda podicemque interiectum est, socium esse indicat qui ab intersinio narium pendebit, oppositum suum perinaeo, siue in futura medium scrotum intersecante ostendet», Settala (1606: 26-7). Della Porta, *Metoposcopia*, ed. Aquilecchia (1990: 109r, Nº 69), interpreta un lunar «al labbro di sopra dalla parte destra» como señal de «aver fortuna, ma fuori della patria».
116. *Don Quijote* II, 10, ed. Rico (2015: I, 770).
117. Véase el comentario de Rico a *Don Quijote* II, 10 (2015: I, 770, nota 55).
118. «Al usar conjuntamente los adjetivos suspense y admirado, parece que C. se refiera irónicamente a su propia teoría de la novela, pues en muchas ocasiones confiesa que pretende conseguir tales reacciones del lector». *Don Quijote* II, 10 (2015: II, 563-564, 770.55).

nestidad de otras damas literarias. Dante había subrayado la pureza de Beatrice mediante la comparación de sus ojos con la esmeralda, símbolo de la castidad. No es casualidad que Don Quijote, a diferencia de Calisto, comparare también los ojos de su amada con esta piedra preciosa. La imagen de Dulcinea que se va creando a lo largo de la novela desde la focalización interna de Don Quijote y Sancho, así como desde la perspectiva del narrador, oscila entre petrarquismo, antipetrarquismo e interpretaciones fisiognómicas.[119]

***

Tanto Cervantes como Fernando de Rojas se distancian en sus descripciones de las «amadas» de sus protagonistas de los parámetros impuestos por la tradición retórica en el terreno de la imitación de la realidad. Apuntaba Heugas que esa separación nacía, en el caso de Melibea, de una parodia que anunciaba la progresiva libertad que el autor alcanzará en este terreno,[120] aunque se limitase a no apartarse tampoco de la inversión de los tópicos obligados por las tradiciones moral, literaria y fisiognómica al uso. Un siglo después, en un contexto parecido pero muy distinto, Cervantes aborda la construcción de la *descriptio* de Dulcinea con una semejante parodia de la misma amalgama empleada por Rojas, a la que le imprime una resonancia metaliteraria muy propia del escritor alcalaíno. No está de más percibir que ambas construcciones literarias están orientadas más por una intención burlesca que por reproducir una realidad que a esas alturas estaba muy lejos de resultar determinante en la construcción de personajes y caracteres. Las desviaciones de los tópicos canónicos de la prosopografía no se deben leer como indicios de individualidad o realismo. Estas anomalías remiten más bien a ciertos rasgos de carácter dentro de la tradición fisiognómica y son, por lo tanto, no menos convencionales.

119. Véanse Madera (1992) y Gernert (2018: 393-413) con amplia bibliografía.

120. Véase Heugas (1969: 29-30): «*La Célestine* et *Don Quichotte* ont posé, à des degrés différents, le problème de l'originalité dans l'imitation. La première a précisé et vivifié par sa forme dramatique, par la voie d'un dialogue critique et vivant maints aspects moralisants des vieux arts d'aimer. Mais, sur le plan général de l'œuvre, l'imitation lui est consubstantielle et comme naturelle parce qu'elle a des racines profondes dans des formes de pensées et d'expressions médiévales. La parodie insidieuse du portrait et de l'éloge de la Dame est le premier signe timide de la liberté qu'exercent des auteurs vis-à-vis d'une certaine littérature».

Bibliografía

Alcalá Galán, Mercedes, «El *Cancionero* de Dulcinea en el *Quijote* o la creación coral de un metapersonaje en evolución», *Calíope*, 22 (2017), 19-42.

—, «La representación de lo femenino en Cervantes: la doble identidad de Dulcinea y Sigismunda», *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, 19 (1999), 125-139.

Alcázar, Baltasar del, *Obra poética*, ed. Valentín Núñez Rivera, Madrid, Cátedra, 2001.

Alighieri, Dante, *Commedia*, ed. Anna Maria Chiavacci Leonardo, Milano, Mondadori, 1991, 3 vols.

Allen, John Jay, «El desarrollo de Dulcinea y la evolución de Don Quijote», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 38 (1990), 849-856.

Alonso Miguel, Álvaro, «*Perlas y rubíes*: una imagen italiana entre Santillana y la *Celestina*», en Devid Paolini (ed.), *De ninguna cosa es alegre posesión sin compañía: estudios celestinescos y medievales en honor del profesor Joseph Thomas Snow*, New York, Hispanic Seminary of Medieval Studies, 2010, vol. 1, 26-35.

Antunes, Gabriela, «Entstellte Schönheiten: Überlegungen zum mittelalterlichen Bezug zwischen Hässlichkeit des Körpers und Schönheit der Seele», en Gabriela Antunes, Björn Reich y Carmen Stange (eds.), *(De)formierte Körper 2 – Die Wahrnehmung und das Andere im Mittelalter*, Göttingen, Universitätsverlag, 2014, 35-48.

Argensola, Bartolomé Leonardo de, *Rimas*, ed. Alberto Blecua, Madrid, Espasa-Calpe, 1974, 2 vols.

Auerbach, Erich, «Die verzauberte Dulcinea», en *Mimesis: Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*, Tübingen, Francke, 1946, 319-342.

Baehr, Rudolf, «Zum Einfluss der lateinischen Beschreibungslehre (*descriptio*) auf einige Porträts der provenzalischen und französischen Literatur des Mittelalters», en Jean Sarrailh, Alfred Marchionini y Walter Trummert (eds.), *Münchener Universitäts-Woche an der Sorbonne zu Paris vom 13. bis 17. März 1956*, München, Banaschewski, 1956, 122-134.

Baker, Naomi, *Plain ugly. The unattractive body in early modern culture*, Manchester, Manchester UP, 2010.

Bernardus Silvestris, *Cosmographia*, ed. Peter Dronke, Brill, Leiden, 1978.

Bernecker, Roland, «Fonction de la corporalité chez Pétrarque», *Literalität und Körperlichkeit. Littéralité et corporalité*, ed. Günter Krause, Tübingen, Stauffenburg, 1997, 91-102.

Berni, Francesco, *Opere di Francesco Berni e dei berneschi*, eds. Giorgio Bárberi Squarotti y Moreno Savoretti, Torino, Utet, 2014.

Bernsen, Michael, «Der Petrarkismus, eine *lingua franca* der europäischen Zivilisation», en Michael Bernsen y Bernhard Huss (eds.), *Der Petrarkismus*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 2011, 15-30.

Bertolucci Pizzorusso, Valeria, «Gli smeraldi di Beatrice», *Studi mediolatini e volgari*, 17 (1967), 7-16.

Bettella, Patrizia, *The ugly woman. Transgressive aesthetic models in Italian poetry from the Middle Ages to the Baroque*, Toronto, Toronto UP, 2005.

Black, Robert, «Between Grammar and Rhetoric. *Poetria nova* and Its Educational Context in Medieval and Renaissance Italy», en Alessio, Gian Carlo y Domenico Losappio (eds.), *Le poetriae del medioevo latino. Modelli, fortuna, commenti*, Venezia, Edizioni Ca' Foscari, 2018, 45-68

Boccaccio, Giovanni, *Corbaccio*, ed. Giorgio Padoan, en *Tutte le opere*, ed. Vittore Branca, Mondadori, Milano 1994, vol. V.2, 413-614.

Bødtker, A. Trampe, «A study in the colour of eyes», en Ernst Westerlund Selmer (ed.), *Festskrift til Hjalmar Falk*, Oslo, Aschehoug, 1927, 351-368.

Bosurgi, Giuseppina Emma, «La caricatura della donna nel Berni e in due lirici spagnuoli del secolo xvii», en *Studi in onore di Francesco Torraca*, Napoli, Società editrice Dante Alighieri di Albrighi, 1922, 433-443.

Boullosa, Virgina H., «La concepción del cuerpo en la *Celestina*», en Dinko Cvitanovic (ed.), *La Idea del cuerpo en las letras españolas: siglos xiii a xvii*, Bahia Blanca, Universidad Nacional del Sur, 1973, 80-117.

Brandt, Wolfgang, «Die Beschreibung hässlicher Menschen in höfischen Romanen. Zur narrativen Integrierung eines Topos», *Germanisch-Romanische Monatsschrift*, 35 (1985), 257-278.

Brunetto Latini, *Li livres dou tresor*, ed. Francis J. Carmody, Genf, Slatkine Reprints, 1975.

Calitti, Floriana y Roberto Gigliucci, *Il Petrarchismo: un modello di poesia per l'Europa*, Roma, Bulzoni, 2007.

Canga Sosa, Manuel Ángel, «La imágen fantasmática de Dulcinea en el discurso amoroso del *Quijote*», en Alexia Dotras Bravo (ed.), *Tus obras los rincones de la tierra descubren: actas del VI congreso internacional de la Asociación de Cervantistas*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2008, 215-224.

Carrai, Stefano, «Per il testo del *Corbaccio*: la vulgata e la testimonianza del codice Mannelli», *Filologia italiana*, 3 (2006), 23-29.

Cervantes, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*, ed. Francisco Rico, Madrid, Real Academia Española, 2015, 2 vols.

Chevalier, Maxime, «Juan de Valdés como crítico literario», *Bulletin hispanique*, 102 (2000), 333-338.

Chines, Loredana, *Il Petrarchismo: un modello di poesia per l'Europa*, Roma, Bulzoni, 2007.

Colahan, Clark, «Dulcinea, Laura and the Cart of Death», *Bulletin of Spanish Studies*, 79 (2002), 685-708.

Colby, Alice, *The portrait in twelth-century French literature: An Example of the stylistic originality of Chretien de Troyes*, Genève, Droz, 1965.

Colombí-Monguió, Alicia de, «Los ojos de perlas de Dulcinea (*Quijote*, II, 10 y II): el antipetrarquismo de Sancho (y de otros)», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 32 (1983), 389-402.

Cortés, Jerónimo, *Fisonomía natural y varios secretos de naturaleza*, ed. Amaranta Saguar, Trier, Romanica Treverensis, 2017.

Cro, Stelio, «Cervantes entre don Quijote y Dulcinea», *Hispanófila*, 47 (1973), 47-57.

Dallapiazza, Michael, «Häßlichkeit und Individualität. Ansätze zur Überwindung der Idealität des Schönen in Wolframs von Eschenbach *Parzival*», *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, 59 (1985), 400-421.

Del Vecchio, Gilles, «Decrepitud y prestigio de Celestina: la superación de la vejez», en Nathalie Dartai-Maranzana (ed.), *De la caduca edad cansada. Discursos y representaciones de la vejez en la España de los siglos XVI y XVII*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2011, 163-186.

Della Porta, Giovan Battista, *Metoposcopia*, ed. Giovanni Aquilecchia, Napoli, Istituto Suor Orsola Benincasa, 1990.

Doni, Anton Francesco, *I marmi*, ed. Ezio Chiòrboli, Laterza, Bari 1928, 2 vols.

Ealy, Nicholas, «Calisto's Narcissistic Visions: A Reexamination of Melibea's 'Ojos Verdes' in Celestina», *eHumanista: Journal of Iberian Studies*, 21 (2012), 390-409.

Eco, Umberto, *Historia de la fealdad*, Barcelona, Lumen, 2007.

Escarpanter, José A., «Trayectoria de Dulcinea», *Crítica Hispánica*, 7 (1985), 9-23.

Escobar Bonilla, María del Prado, «Dulcinea/Aldonza, ¿personajes del *Quijote* o soporte de su estructura narrativa», *El Museo Canario*, 60 (2005), 319-338.

Faral, Edmond, *Les arts poétiques du XIIe et du XIIIe siècle*, Paris, Champion, 1924.

Fedi, Roberto, «Appunti su Francesco Berni e il Petrarchismo», en *L'occhio e la memoria: miscellanea di studi in onore di Natale Tedesco*, Caltanissetta, Editori del Sole, 2004, vol. 1, 79-86.

Fernández Nieto, Manuel, «Aldonza-Dulcinea: una parodia de la tradición literaria», en Fanny Rubio (ed.), *El Quijote en clave de mujer/es*, Madrid, Editorial Complutense, 2005, 353-366.

Fernández, Enrique, «*Sola una de vuestras hermosas manos*: desmembramiento petrarquista y disección anatómica en la venta (*Don Quijote*, I, 43)», *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, 21 (2001), 27-50.

Ferrús Antón, Beatriz, «*Que me coman este corazón serpientes dentro de mi cuerpo*: el deseo de Melibea (Fernando de Rojas, *La Celestina* 1499-1501)», en Joan Curbet Soler (ed.), *Figuras del deseo femenimo: 12 representaciones de la mujer en la literatura occidental*, Madrid, Cátedra, 2014, 141-174.

Folger, Robert, «Passion and persuasion: philocaption in *La Celestina*», *La corónica*, 34 (2005), 5-30.

Foucault, Michel, *Les mots et les choses*, Paris, Gallimard, 1966.

Franco Valdés, Brenda, «Una nueva visión femenina: Mirabella y Melibea», en Beatriz Mariscal y María Teresa Miaja de la Peña (eds.), *Actas del XV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas «Las dos orillas»*, México, Fondo de Cultura Económica, 2007, vol. 1, 341-350.

Fucilla, Joseph G., «Notes on anti-petrarchism in Spain», *The Romanic Review*, 20 (1929), 345-351.

—, *Estudios sobre el petrarquismo en España*, Madrid, Oficina Gráfica Madrileña, 1960.

Fuente Pérez, María Jesús, «La deconstrucción de Dulcinea: bases medievales de los modelos femeninos en el *Quijote*», *Espacio, tiempo y forma. Serie III, Historia medieval*, 17 (2004), 201-222.

Garci-Gómez, Miguel, «El cabello de Melibea (Medusa): Entre la petrificación y el emborricamiento», en Juan Fernández Jiménez, José Julián Labrador Herraiz, y L. Teresa Valdivieso, (eds.), *Estudios en homenaje a Enrique Ruiz-Fornells*, Eire, Asociacion de Licenciados y Doctores Españoles en los Estados Unidos, 1990, 233-239.

García Sierra, Begoña-Leticia, «El comportamiento de Melibea: ¿un problema para el lector», en Felipe B. Pedraza Jiménez, Gemma Gómez Rubio y Rafael González Cañal (eds.), «*La Celestina». V centenario (1499-1999)*, Cuenca, Universidad de Castilla La Mancha, 2001, 361-368.

Gardini, Nicola, *Le umane parole. L'imitazione nella lirica europea del Rinascimento da Bembo a Ben Jonson*, Milano, Mondadori, 1997.

Gernert, Folke, *Lecturas del cuerpo. Fisiognomía y literatura en la España áurea*, Salamanca, Universidad, 2018.

Gerok-Reiter, Annette, «Suche nach der Individualität in der Literatur des Mittelalters», en Jan A. Aertsen y Andreas Speer (eds.), *Individuum und Individualität im Mittelalter*, Berlin, De Gruyter, 1996, 748-765.

Glaser, Edward, «Die grünen Augen im portugiesischen Mittelalter», *Germanisch-Romanische Monatsschrift*, 9 (1959), 351-359.

Goeury, Julien (ed.), *Blasons anatomiques du corps féminin et contreblasons*, Paris, Flammarion, 2016.

González, Mario M., «Las transformaciones de Aldonza Lorenzo», *Lemir*, 14 (2010), 205-215.

Gracia Calvo, Mercedes, «La embajada a Dulcinea: Lectura bajtiniana», *Anales Cervantinos*, 23 (1985), 97-114.

Graf, Arturo, «Petrarchismo e antipetrarchismo», en *Attraverso il Cinquecento*, Torino, Loescher, 1916, 3-86.

Green, Otis H., «On Rojas' description of Melibea», *Hispanic Review*, 14 (1946), 254-256.

Guazzo, Stefano, *La civil conversazione*, ed. Amedeo Quondam, Panini, Modena, 1993.

Hathaway, Robert L., «Concerning Melibea's Breasts», *Celestinesca*, 17 (1993), 17-32.

Heinermann, Theodor, «Die grünen Augen», *Romanische Forschungen*, 58 (1944), 18-40.

Hennigfeld, Ursula, *Der ruinierte Körper: petrarkistische Sonette in transkultureller Perspektive*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2008.

Herrero, Javier, «Dulcinea and her critics», *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, 2 (1982), 23-42.

Heugas, Pierre, «Variation sur un portrait: de Mélibée à Dulcinée», *Bulletin Hispanique*, 71, 1969, 5-30.

Hirdt, Willi, «*Descriptio superficialis* – Zum Frauenporträt in der italienischen Epik», *Arcadia*, 5 (1970), 39-57.

Illiano, Antonio, *Per l'esegesi del «Corbaccio»*, Napoli, Federico & Ardia, 1991.

Iventosch, Herman, «Cervantes and Courtly Love: The Grisóstomo-Marcela Episode of *Don Quixote*», *PMLA*, 89 (1974), 64-76.

Jacquart, Danielle, «La morphologie du corps féminin selon les médecines de la fin du Moyen Âge», *Micrologus*, 1 (1993), 81-98.

Jauss, Hans Robert, «Die klassische und die christliche Rechtfertigung des Hässlichen in mittelalterlicher Literatur», en *Die nicht mehr schönen Künste. Grenzphänomene des Ästhetischen*, München, Fink, 1968, 143-168.

Johnson, Carroll B., «Cervantes as a Reader of *La Celestina*», *Far-Western Forum*, 1 (1974), 233-247.

—, «La construcción del personaje en Cervantes», *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, 15 (1995), 8-32.

Kasten, Ingrid, «Hässliche Frauenfiguren in der Literatur des Mittelalters», en Bea Lundt (ed.), *Auf der Suche nach der Frau im Mittelalter*, München, Fink, 1991, 255-276.

Lamberti, Mariapia (ed.), *Petrarca y el petrarquismo en Europa y América*, México, UNAM, 2006.

—, «Dulcinea o el ideal», en Christoph Strosetzki (ed.), *Visiones y revisiones cervantinas: actas selectas del VII Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2011, 421-432.

Larra, Mariano José de, *Fígaro: colección de artículos dramáticos, literarios, políticos y de costumbres*, ed. Alejandro Pérez Vidal, Madrid, RAE, 2016.

Le beau et le laid au Moyen Âge, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 2000.

Leesemann, Luisa, «*Poetria nova* oder: Die Poetik des Neuen. Originalität als Moment literarischer Kritik im lateinischen Hochmittelalter», *Mittellateinisches Jahrbuch*, 48 (2013), 55-88.

Lida de Malkiel, María Rosa, *La originalidad artística de «La Celestina»*, Buenos Aires, Eudeba, 1962.

Ly, Nadine, «En torno a Dulcinea», *Langues néo-latines*, 332 (2005), 5-34.

Madera, Nelson Ismael, *La relacion entre la fisionomia y el caracter de los personajes en «Don Quijote de la Mancha»*, s.l., Florida State University Libraries, 1992.

Manero Sorolla, María del Pilar, «La configuración imaginística 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*, 12 (2005), 247-260.

Marbodus, *Liber lapidum*, ed. Maria Esthera Herrera, Paris, Les Belles Lettres, 2005.

Martí Caloca, Ivette, «Melibea: eje de la *scriptum ligata* de *La Celestina*», *Celestinesca*, 36 (2012), 161-178.

Martín Martínez, Alodia, «Retratos de una misma fuerza bella: creación etimológica y artística de Aldonza y Dulcinea», *eHumanista*, 38 (2018), 807-819.

Martín Morán, José Manuel, «Los descuidos de Cervantes y la primera transformación de Dulcinea», *Anales Cervantinos*, 28 (1990), 191-218.

Martín, Adrienne Laskier, *Cervantes and the burlesque sonnet*, Berkeley, California UP, 1991.

Martínez Crespo, Alicia, «La belleza y el uso de afeites en la mujer del siglo xv», *Dicenda*, 11 (1993), 197-221.

Mata Induráin, Carlos, «*Ella pelea en mí y vence en mí*: Dulcinea, ideal amoroso del Caballero de la Voluntad», *Príncipe de Viana*, 66 (2005), 663-676.

Maurizi, Françoise, «El auto IX y la destronización de Melibea», *Celestinesca*, 19 (1995), 57-69.

Mazzoni Peruzzi, Simonetta, *Medioevo francese nel «Corbaccio»*, Firenze, Le Lettere, 2001.

Menéndez Pelayo, Marcelino, «Cultura literaria de Miguel de Cervantes y elaboración del *Quijote*», en *Obras Completas de Menéndez Pelayo, VI (Estudios y discursos de crítica histórica y literaria, I)*, Madrid, CSIC, 1941, 323-356.

Michel, Paul, «*Formosa deformitas*». *Bewältigungsformen des Hässlichen in mittelalterlicher Literatur*, Bouvier, Bonn, 1976.

Montanile, Milena, «Le chiome antipetrarchiste di Berni», *Esperienze Letterarie*, 21 (1996), 59-65.

Morros Mestres, Bienvenido, «Areúsa en *La Celestina*: De la *Comedia* a la *Tragicomedia*», *Anuario de Estudios Medievales*, 40 (2010), 355-385.

Muñiz Muñiz, María de las Nieves, «La *descriptio puellae*: tradición y reescritura», en Cesc Esteve, Marcela Londoño, Cristina Luna y Blanca Vizán (eds.), *El texto infinito. Tradición y reescritura en la Edad Media y el Renacimiento*, Salamanca, SEMYR, 2014, 151-189.

Muñoz G., Luis, «La creación de Dulcinea, una poética en acto», *Revista Chilena de Cultura*, 16-17 (1981), 41-69.

Neira Piñeiro, Rosario (ed.), Mateo de Vendôme, *El arte del verso*, Madrid, Arco Libros, 2012.

Nielsen, Sandra L., «Angélica y Dulcinea: dos mujeres idealizadas», en Florencio Sevilla y Carlos Alvar (eds.), *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Madrid, Castalia, 2000, vol. 1, 637-640.

Nieto Jiménez, Lidio, «De Doña Endrina a Melibea (dos amores y una alcahueta)», en Manuel Criado de Val (ed.), *«La Celestina» y su contorno social*, Barcelona, Hispam, 1977, 169-184.

Orvieto, Paolo y Lucia Brestolini, *La poesia comico-realistica dalle origini al Cinquecento*, Roma, Carocci, 2011.

Oster, Carolin, *Die Farben höfischer Körper. Farbattribuierung und höfische Identität in mittelhochdeutschen Artus- und Tristanromanen*, Berlin, De Gruyter, 2014.

Pastor Comín, Juan José, «*De la dulce mi enemiga*: ecos y contextos de una referencia musical en la obra cervantina», *Anales Cervantinos*, 38 (2006), 221-246.

Pérez-Bustamante Mourier, Ana Sofía, «El color de los ojos de Dulcinea (Homenaje a José Luis Tejada, profesor y poeta)», *Revista Hispanoamericana*, 7 (2017), 1-13.

Perugi, Maurizio, «Aux origenes de l'*aura* de Pétrarque: La femme blonde chez Chrétien de Troyes et Arnaut Daniel (avec une note sur Arnaut *c'amas l'aura*)», *Cahiers de Civilisation Médiévale*, 5 (2009), 265-276.

Petrarca, Francesco, *Canzoniere*, ed. Marco Santagata, Milano, Mondadori, 2014.

Picconi, Gian Luca, «Sin carne, sin cuerpo, sin sangre, sin nariz: el petrarquismo ante el cuerpo femenino», en Mercedes Arriaga Flórez y José Manuel Estévez Saá (eds.), *Cuerpos de mujer en sus (con) textos anglogermánicos, hispánicos y mediterráneos: una aproximación literaria, socio-simbólica y crítico-alegórica*, Sevilla, Arcibel, 2005, 149-168.

Podol, Peter L., «The stylized portrait of women in Spanish literature», *Hispanófila*, 24 (1981), 1-21.

Poppenberg, Gerhard, «Das Buch der Bücher. Zum metapoetischen Diskurs des *Don Quijote*», en Christoph Strosetzki (ed.), *Miguel Cervantes' Don Quijote. Explizite und implizite Diskurse im Don Quijote*, Berlin, Erich Schmidt, 2005, 195-204.

Pozzi, Giovanni, «Il ritratto della donna nella poesia d'inizio Cinquecento e la pittura di Giorgione», *Lettere italiane*, 31 (1979), 3-30.

—, «Nota additiva alla *descriptio puellae*», en *Sull'orlo del visibile parlare*, Milano, Adelphi, 1993, 173-184.

Quondam, Amedeo, *Il naso di Laura. Lingua e poesia lirica nella tradizione del Classicismo,* Ferrara, Panini, 1991.

Rabin, Lisa, «The reluctant companion of Empire: Petrarch and Dulcinea in *Don Quijote de la Mancha*», *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, 14 (1994), 81-91.

Raimondi, Ezio, «Ritrattistica petrarchesca», en *Metafora e storia. Studi su Dante e Petrarca*, Torino, Einaudi, 1970, 163-187.

Redondo, Agustín, «Del personaje de Aldonza Lorenzo al de Dulcinea del Toboso: Algunos aspectos de la invención cervantina», *Anales Cervantinos*, 21 (1983), 9-22.

Renier, Rodolfo, *Il tipo estetico della donna nel medioevo*, Ancona, Morelli, 1885.

Reynal, Vicente, «Las raíces de Dulcinea en el *Libro de buen amor*», en José Ramón Fernández de Cano y Martín (ed.), *Actas del VIII Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, El Toboso, Ayuntamiento, 1999, 247-256.

Rigo, Paolo, «Petrarca e il corpo: una ricognizione del tema», *Arzanà*, 19 (2017), 55-77.

Rojas, Fernando de (y 'antiguo autor'), *La Celestina. Tragicomedia de Calisto y Melibea*, eds. Francisco J. Lobrera, Guillermo Serés, Paloma Díaz-Mas, Carlos Mota, Íñigo Ruiz Arzálluz y Francisco Rico, Barcelona, Crítica, 2000.

Ruiz, Juan, Arcipreste de Hita, *Libro de Buen Amor*, ed. Alberto Blecua, Madrid, Cátedra, 1992.

Ruta, Maria Caterina, «Los retratos femeninos en la segunda parte del *Quijote*», en Giuseppe Grilli (ed.), *Actas del II Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Napoli, Gallo, 1995, 348-355.

Santillana, Marqués de (Iñigo Lopez de Mendoza), *Poesías completas*, eds. Maxim P. A. M. Kerkhof y Ángel Gómez Moreno, Madrid, 2003.

Saunders, Alison, «*La beauté que femme doibt avoir*: La vision du corps dans les *Blasons anatomiques*», en Jean Céard, Marie-Madeleine Fontaine y Jean Claude Margolin (eds.), *Le Corps à la Renaissance*, Paris, Aux amateurs de livres, 1990, 39-60.

Scariati, Irene Maffia, «La *descriptio puellae* dalla tradizione mediolatina a quella umanistica: Elena, Isotta e le altre», en *A scuola con ser Brunetto. Indagini sulla ricezione di Brunetto Latini dal medioevo al rinascimento*, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2008, 437-492.

Schirmer, Karl-Heinz, *Stil- und Motivuntersuchungen zur mittelhochdeutschen Versnovelle,* Berlin, De Gruyter, 1969.

Schulz-Buschhaus, Ulrich, «Antipetrarkismus und barocke Lyrik», *Romanistisches Jahrbuch*, 19 (1968), 90-96.

Scot, Michel, *Liber Particularis. Liber Physionomie*, ed. Oleg Voskoboynikov, Firenze, SISMEL, Edizioni del Galluzzo, 2019.

Seitz, Barbara, *Die Darstellung häßlicher Menschen in mittelhochdeutscher erzählender Literatur von der Wiener Genesis bis zum Ausgang des 13. Jahrhunderts*, Tübingen, Diss., 1967.

Settala, Lodovico, *De naevis liber*, Milano, Pietro Martire Locarni, 1606.

Sletsjöe, Leif, «Sobre el tópico de los ojos verdes», en *Strenae. Estudios de filología e historia dedicados al profesor Manuel García Blanco*, Salamanca, Universidad, 1962, 445-459.

Snow, Joseph Thomas, «Cervantes lector de *Celestina*», *Letras*, 52 (2005), 116-130.

—, «La metamorfosis de Melibea en la *Tragicomedia de Calisto y Melibea*», *Celestinesca*, 41 (2017), 153-166.

Stern, Charlotte, «Dulcinea, Aldonza, and the Theory of Speech Acts», *Hispania*, 67 (1984), 61-73.

Sullivan, Henry W., *Grotesque purgatory. A study of Cervantes's «Don Quixote», Part II*, University Park, Pennsylvania State UP, 1996.

Swietlicki, Catherine, «Roja's view of women: a reanalysis of *La Celestina*», *Hispanófila*, 85 (1985), 1-13.

Tarpening, Ronnie H., «Creation and Deformation in the Episode of Dulcinea: Sancho Panza as Author», *The American Hispanist*, 3 (1978), 4-5.

Tonozzi, Daniel, «Queering Francesco: Berni and Petrarch», *Italica*, 92 (2015), 582-599.

Torres Lázaro, Julio, «Dulcinea del Toboso: El personaje elíptico», *Revista de Filología Románica*, 14 (1997), 441-456.

Trillini, Matteo, «La *descriptio puellae* en el petrarquismo italiano y español: los ejemplos de Giusto de' Conti y Garcilaso de la Vega», *Revista de Filología Románica*, 34 (2017), 267-280.

Uparela Reyes, Paola, «Estigmas y paradigmas de los encantos y encantamientos de Dulcinea», *Lingüística y Literatura*, 67 (2015), 91-104.

Urbina, Eduardo, «Dulce mi enemiga: la transformación paródica de un motivo cortesano-caballeresco en el *Quijote*», en Antonio Pablo Bernat Vistarini (ed.), *Actas del Tercer Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Palma de Mallorca, Universitat de les Illes Balears, 1998, 351-359.

Valdés, Juan de, *Diálogo de la lengua*, ed. José Enrique Laplana Gil, Barcelona, Crítica, 2010.

Vega, Lope de, «*El dómine Lucas*», ed. Miguel García-Bermejo Giner, en *Comedias de Lope de Vega. Parte XVII*, eds. Daniele Crivellari y Eugenio Maggi, Madrid, Gredos, 2018, vol. 1, 979-1158.

Veres d'Ocón, Ernesto, «Los retratos de Dulcinea y Maritornes», *Anales Cervantinos*, 1 (1951), 249-271.

Walsh, Catherine H., «Laureola: A Mask for Melibea», *Mester*, 17 (1988), 119-128.

Wilson, Edward y Arthur Askins, «History of a Refrain: *De la dulce mi enemiga*», *Modern Language Notes*, 85 (1970), 138-156.

Wisbey, Roy A., «Die Darstellung des Häßlichen im Hoch- und Spätmittelalter», en Wolfgang Harms y Leslie Peter Johnson (eds.), *Deutsche Literatur des späten Mittelalters*, Berlin, Schmidt, 1975, 9-34.

Woods, Marjorie Curry, *Classroom commentaries. Teaching the «Poetria nova» across medieval and Renaissance Europe*, Columbus, Ohio State UP, 2010.

El asno del Pensé Que en la *Filosofía cortesana* de Alonso de Barros

Ernesto Lucero Sánchez
Universidad de Jaén
ernesto.lu00@gmail.com

Recepción: 03/01/2019, Aceptación: 13/05/2019, Publicación: 04/12/2019

Resumen
La *Filosofía cortesana* de Alonso de Barros contiene las reglas precisas para empezar una partida en una versión del juego de la oca que representa en el tablero la corte de finales del siglo XVI. El itinerario del jugador es también el camino que debe seguir el pretensor para obtener favores y prebendas, para mejorar su estatus en la casa final de la Palma de la Victoria. Aunque no lo aparenta por su naturaleza lúdica, el autor concibió el conjunto de libro y pintura como una reivindicación del valor del trabajo. El emblema del Pensé Que, que ocupa una de las casas del tablero y cuyo origen valoramos en este artículo, se opone a la Diligencia debida para lograr cualquier objetivo cortesano.

Palabras clave
Alonso de Barros; *Filosofía cortesana*; Penseque; Pensé Que; ocio; ociosidad; trabajo; juego de la oca; corte

Abstract
The donkey named "I thoughtthat" in Filosofía cortesana*, by Alonso de Barros*
Alonso de Barros' *Filosofía cortesana* includes the precise rules to begin a game in a version of the Game of the Goose that represents the court of the late 16th century on the board. The player's itinerary is also the way to be followed by a pretender in order to get favours and prebends and improve his status in the final house of la Palma de la Victoria. Although it does not seem so, due to its ludic nature, the author understood the set of book and painting as a recognition of the value of work. The emblem of Pensé Que (I thought that), which occupies one of the houses of the board and whose origin is analysed in this article, is against the diligence required to achieve any courtly objective.

Keywords
Alonso de Barros; *Filosofía cortesana*; Pensé Que (I thoughtthat); leisure; idleness; work; Game of Goose; court

ISSN 2462-6813 (papel), ISSN 1988-1088 (en línea)
https://doi.org/10.5565/rev/studiaaurea.341

¿Qué es la cosa que sin ella
muy mejor la conoçemos
y quando en nos la tenemos
no sabemos conoçella;
y al tiempo que'stá perfecta
en aquel que la posee
todo el mundo se la vee
y dél mesmo está secreta?[1]

Alonso de Barros dio a la imprenta en 1587 un entretenimiento cortesano basado en el juego de la oca donde conjuga la imagen simbólica y el texto en la creación de un manual de ciencia áulica para pretensores, que reivindica desde el tablero el valor primordial del trabajo para mejorar de estado. No solo se juega en la corte. La ontología de la propia corte es juego,[2] como bien sabe Alonso de Barros. Un juego en que la competencia resulta despiadada. De ahí que nuestro autor comprenda la necesidad de aprehender los engranajes que articulan las relaciones personales y la política y su trascendencia moral. El resultado es este código de conducta basado en el esfuerzo personal titulado *Filosofía cortesana*.

El texto de la obra viene acompañado por una pintura en «un pliego grande» que contiene un itinerario espiral dividido en 63 casas, como en el juego de que procede, varias de las cuales llevan un pequeño emblema que representa alguno de los avatares o momentos de la carrera cortesana por lograr la Palma de la Vitoria, situada en la casilla final, como los peligros de la Falsa Amistad, la temida Mudanza de Ministros o la más temida Muerte del Valedor, que obliga al jugador a comenzar las diligencias para conseguir su aspiración. Varias de las casas de la pintura en que se distribuyen las enseñanzas se polarizan en un eje que opone actividad a pasividad. Las que se orientan a producir una actitud activa del sujeto reciben una recompensa, mientras que las que tienden a la inacción, como el Qué Dirán o

1. Se trata del enigma de la Necedad contenido en el *Hospital de necios*, de Hurtado de Toledo (Gamba 2013: 1016). Existen varios enigmas con este motivo que hacen hincapié en que el necio ignora su condición.

2. «La vida de la corte, dice La Bruyère, 'es un juego grave y melancólico, que se juega del modo siguiente: es necesario ordenar las piezas y las baterías, tener un objetivo, inutilizar el del adversario, a veces, arriesgarse y tentar la suerte. Y después de todas estas cavilaciones y medidas uno se encuentra con un jaque que a veces es mate'» (Elias 1988: 574).

Pobreza, obstan o difieren la consecución de los objetivos.[3] La contraposición más característica en la *Filosofía cortesana* atañe a Pensé Que y Diligencia, siendo esta una manifestación particular del Trabajo constante. En estas páginas pretendemos rastrear el origen de la curiosa composición de la casa del Pensé Que, donde se asocian a ese título la figura de un asno echado y el sentido básico de descuido u holgazanería; también intentaremos explicar otras conexiones semánticas tanto de la imagen como del nombre y su fortuna posterior.

Lo primero que debemos apuntar al inicio de este recorrido concierne al significado que Alonso de Barros otorga a la representación del Pensé Que. La novedad de su planteamiento consiste en invertir la concepción que habitualmente se ofrecía del asno como animal vinculado al trabajo no solo en la vida, sino también en la literatura y en la iconología tradicional. En esa línea, la figura del asno se opone aquí al sentido clave que confiere a otro animal de características semejantes, como es el buey, emblema del Trabajo e imagen esencial en el tablero,[4] ya que sustituye a la oca como animal benéfico y como casilla mecánica que se reitera en diversos lugares de la espiral. Aunque no se trata de una oposición desconocida, nunca se debió a una supuesta indolencia del asno que se pudiera contraponer a la capacidad de padecer las penalidades del trabajo del buey. De hecho, lo previsible es que compartan una misma interpretación. Se puede rastrear en esta dirección su paradigmática presencia en la literatura didáctica de tipo alegórico, que toca la oposición polar de ocio y trabajo de manera explícita. Por ejemplo, en uno de los libros que atesoraba Barros en su biblioteca, el *Apólogo de la ociosidad y el trabajo, de Luis Mexía, glosado y moralizado por Francisco Cervantes de Salazar* se constata este enfoque análogo de ambos animales.[5] Así, el planteamiento de Cervantes de Salazar a la hora de explorar el argumento de la obra de Mexía resulta meridianamente claro:

> La intención del autor fue, debaxo de sabrosa especie de poesía, filosóficamente tratar los grandes provechos del trabajo y por el contrario los daños de la ociosidad; y para esto finge que en Grecia había una regalada señora llamada Ocia, que es la ociosidad, la cual en su compañía traía a madona Fraude, que es el engaño, y la Hipocresía y la Pereza y la Ignorancia, las cuales servían a esta señora por huir del trabajo, tan enemigo de los ignorantes.[6]

Labricio pretende casarse con Doña Ocia, quien, no obstante, rechaza los obsequios que este le ofrece por su desposorio, todos relacionados con las vir-

3. El Qué Dirán, que supone una inmovilidad que ata al hombre no ya al ocio, sino a la frustración del logro no obtenido en la Corte ante el temor de volver manivacío a su lugar de procedencia y afrontar la vergüenza del fracaso; también la Pobreza, resultado quizá de no controlar la propia liberalidad en el empeño cortesano o producto acaso de los vicios asociados a la ociosidad pródiga.
4. Lucero (2019).
5. Dadson (1987: 40). También se ha publicado este trabajo en Dadson (1998).
6. Ver «Argumento y moralidad de la obra» (Cervantes de Salazar 2012: 91).

tudes del trabajo, y deshace el compromiso. Gracias a eso, Labricio contraerá nupcias con Diligencia, un personaje mucho más afín a su naturaleza. Del fragmento nos atrae no solo el evidente contenido moral de las alegorías[7] sino que entre los presentes de Labricio se cuentan —decíamos— los animales que nos interesan, ambos asociados al trabajo. Nos vamos a ceñir ahora, dentro del propósito que nos hemos marcado, al pasaje relativo al asnillo, pero se ensalza igualmente al buey:

> Tráigote, ansí mismo, un asnillo que vale más que el de Apuleyo, aunque el otro decía que era de oro; este, señora, aunque paresce vil animal y no digno de ser metido en cuenta de estima, pero no por eso deja de ser muy provechoso para el servicio de la casa, familia y república. Más te digo, que ninguno por alto que sea en linage, estado ni condición debe despreciar los baxos, ni tener en poco los que al mundo parescen abyectos, porque, si bien se mira, estos muchas vezes son las basas sobre que los mayores se firman. Sobre los hombros destos los más altos reyes y emperadores se recobdan, sobre las cabeças destos los otros se suben para después tomar vuelo sin contradición. Estos son grande parte de alivio de sus trabajos, sustento de sus personas, socorro de sus necessidades. Los que a estos no saben conservar, menospreciando su baxeza y simplicidad, muchas vezes quieren ir adelante y se hallan atrás. (Cervantes de Salazar 2012: 108-109)

El animal se vincula, pues, de manera palmaria al trabajo, y esa parece ser la razón de que aparezca en el tablero de Barros, que opone el holgazán del Pensé Que a la Diligencia. Holgazán, suponemos, porque está tumbado.

> Y la tibieza confiada para el dejarlo todo es escudo de holgazanes, y más de los que son tales que, no haciendo ellos diligencia en sus negocios, piensan que otros las harán. Por esto, y porque es muy de dichosos el descuidarse, se pinta a cincuenta y cinco casas la del Pensé Que, figurado por un asno echado, por la semejanza que con él tiene el que dice «¿quién pensara?», y no lo previene. De los cuales es cierto lo que su letra dice: *Del Pensé Que huye ventura, / y la que tiene no dura.* Mándasele al tal descuidado que torne y haga Diligencia. (Barros 1987: 28r-29r)

7. Reténgase la presencia simultánea de la Ignorancia y de la Pereza para lo que se verá en estas páginas, así como la noción de que el trabajo es enemigo de los ignorantes.

Figura 1
Pensé Que (casa núm. 55). *Filosofía cortesana*.
©*The Trustees of the British Museum*: AN137041.

Sin embargo, no siempre ha bastado la postura del animal para decretar que su significado simbólico varíe en un sentido o en otro, como demuestra el caso del buey echado sobre el heno con que Juan de Borja ilustra el merecido descanso, que se halla muy lejos de cualquier connotación peyorativa.[8] La acidia, de hecho, no es comúnmente representada en los emblemas por el asno ni tiene este condición de perezoso en las fábulas de Esopo,[9] si bien parece formar parte de los atributos que se predican de manera esporádica del cuadrúpedo, a menudo solo de manera incidental en el relato.[10] El único rastro en ese sentido que hemos hallado se en-

8. El lema de la empresa es «*Quies bona*». El comentario hace mención expresa de la vejez. Ver Bernat y Cull (1999: núm. 259).
9. Aunque en alguna intenta aligerar el exceso de carga, no parece la pereza el objeto de las fábulas esópicas en que participa (cf. «El burro y la mula» o «El burro que acarreaba sal», en Esopo 1978: 121-122).
10. Así se deduce de la lectura del peculiar libro de Manuel Lozano Pérez Ramajo, *El asno ilustrado, o sea, la apología del asno*, que en centenares de páginas sobre el rucio solo menciona cuatro veces la

cuentra en *El asno de oro*, de Apuleyo, aunque las escasas asociaciones del adjetivo perezoso al animal distan de confluir con un arquetipo, ya que las circunstancias determinan el uso.[11] Una lectura de esa entidad, aunque única, pudiera ser bastante para esbozar un rasgo de carácter como este en la mentalidad del autor, quien postulamos que conoció el libro.

Collar de Cáceres asume esta concepción explícita de Barros y ha hallado para corroborarla la bella imagen de Guido Reni titulada «*Acidia vestita di nero*», que supone basada en la *Iconología* de Ripa, cuya primera edición es posterior a la *Filosofía cortesana.* La duda que nos suscita, a pesar de las evidentes concomitancias entre estas imágenes, concierne a si la pereza es la mujer —como pensamos y como se deduce de la figura de Ripa—, el asno echado —como en Barros— o, en su caso, el conjunto; nos preguntamos si el asno tumbado, en definitiva, es esencial o accidental en el emblema.[12]

---

palabra 'pereza' para refutarla, como corresponde al sentido de la obra. Las referencias a su presunta holgazanería se han perdido en la definición actual del *DLE*, pero figuraban en una versión anterior. La edición de Madrid (Joaquín Ibarra, 1770) contraponía asno y buey, como el tablero de Barros: «El buey es fuerte y robusto, el asno perezoso». Esta afirmación desaparece en la edición en un solo tomo del año 1773 de la entrada en cuestión. La diferencia de asno y buey, que no oposición, aparece ya claramente planteada en *Deuteronomio* (22, 10), sin necesidad de otras connotaciones. El *Hospital de necios*, en cambio, recuerda el texto bíblico acentuando su polaridad, con estos versos: «De la escriptura me acuerdo / que diçe que en un arado / no sea el asno y buey atado, / ni menos el neçio y cuerdo / deven comer un bocado» [fol. 125r, vv. 541-545] (Gamba 2013: 990).

11. Dado que el empleo del término en la traducción se puede discutir, hemos utilizado la edición atribuida a Diego López de Cortegana, Sevilla, c. 1513, al ser la que pudo haber conocido Barros (sobre esta edición, ver Escobar 2002, 2011). En ella, después de anotar las ocurrencias textuales, hemos observado que tres se enmarcan en un contexto de castigo del animal (por la fuga de la doncella en el libro 6; hablando de los beneficios de la castración «no solamente de estos asnos perezosos», en el libro 7; tras morder la mano a quien le revisaba los dientes, entre otros calificativos del pregonero que pretende venderlo) y la que resta no se piensa: se trata del intento vano de recuperar el burro del hortelano a quien se lo acaba de robar el caballero. En el último episodio donde se le tilda de perezoso, prima el epíteto de tragón o comilón. Nunca podemos, para finalizar, abstraernos de que la conducta corresponde a Lucio, transformado. Para terminar, las ediciones ilustradas de ese periodo no muestran nunca al asno echado.

12. La vieja está sentada, tiene un paño negro sobre la cabeza y sostiene un pez en la mano. Collar de Cáceres (2009: 97-98) añade: «Puede además llevar según Ripa una cuerda, porque la pereza ata y vence a los hombres, o una tortuga, pero también cabe mostrarla como una 'mujer yacente en tierra, a cuyo lado se verá un asno también yacente', animal que entre los Egipcios, dice, mostraba el alejamiento de la mente de las cosas sagradas y la ocupación en pensamientos viles y blasfemos según afirmaba Pierio Valeriano». La referencia a la cuerda procede del libro duodécimo de Pierio Valeriano, que concede como primer valor al asno la ignorancia, no la pereza. Hay un antecedente en Alciato, que representa al soguero que va trenzando una cuerda de esparto que su asna va comiendo, donde la pereza se aproxima a la prodigalidad de la mujer: «Así la gastadora mujer gasta, / cuanto el marido acaudalar no abasta» (Bernat y Cull 1999: núm. 1182; también en Covarrubias 1674), cuya historia se atribuye remotamente a Pausanias en Pierio Valeriano, *Hieroglíficos*. También aparece citado el «perezoso espartero Ocnos» en Lozano (1837: 211), donde se recuerda que la piedra inferior del molino «se llama en griego 'asno' por ser tarda o por no moverse». Así se recoge en Covarrubias. Hoy se conoce como «solera» o «durmiente», mientras que la superior se denomina «volandera» o

Nada de lo visto hasta aquí aclara, en suma, el origen del curioso nombre de la casa 55, el Pensé Que, cuyo estudio nos lleva mucho más cerca de elucidar la génesis del emblema que la investigación sobre el carácter del animal, la cual, aunque admite muchos matices en la interpretación, invoca como valores arquetípicos la rudeza o estolidez, su terquedad o rijosidad; el trabajo sufrido, antes que la pereza.

El Pensé Que o Penseque, completamente lexicalizado, es una «voz de necios» ligada a cierta literatura satírica que corre en forma de genealogías o pragmáticas de burlas, vinculadas a personajes alegóricos con una primera intención cómica, no moral, a diferencia de apólogos como el que nos ha traído hasta aquí. Concretamente, el uso más antiguo del Pensé Que se suscita en una *Genealogía de la Necedad* del primer tercio del siglo XVI, que debió de ser bastante conocida.[13] A partir de ella, el linaje se expande rápidamente y se imbrica con una segunda familia de textos, cuya primera muestra es la difundidísima interpretación de Pérez de Moya, decisiva para el caso que aquí nos trae. Dejemos por ahora el texto primigenio para centrarnos en este autor. Es incuestionable que nos encontramos ante un precedente directo del emblema que venimos analizando pues nos hallamos frente al autor mejor representado en la biblioteca de Alonso de Barros, donde consta la *Filosofía secreta* (Dadson 1987: 44, núm.

«corredera». Con connotaciones muy diferentes, el vocablo «asnilla» se refiere en albañilería a la «pieza de madera sostenida por dos pies derechos para que descanse, y se mantenga en ella el edificio que amenaza ruina» (DLE).

13. La atención crítica que ese opúsculo ha recibido no se debe a su naturaleza o a su calidad, sino al interés de los estudiosos por determinar si la *Genealogía de los Modorros* que en 1852 incorporó Fernández Guerra a las *Invectivas contra los necios* en su edición de las obras de Quevedo y que Astrana asevera que se trata de un texto de juventud, puede o no puede atribuirse a su pluma y caletre. De este asunto se ha ocupado, con su conocida sabiduría, Chevalier (1974); ver además Jauralde (1983) y Schwartz (1987). Han localizado algún eslabón de esta cadena Chevalier (1974), García Valdés (1993: 122-127), Díez Fernández (1997). Sobre temas relacionados, Gili Gaya (1945), Chevalier (1973), Gómez Canseco (2011), Azaustre (2008). En todos ellos se encontrarán los detalles acerca de la localización de los textos y algún ensayo de filiación. También se esclarecen los vínculos entre *Origen y difinición de la necedad*, este sí de Quevedo, y el «Arancel de necedades», de Mateo Alemán, cuyas relaciones con el *Galateo español* puso de manifiesto Celina Sabor de Cortázar (1962), y no deben obviarse en el contexto cortesano que intentamos reconstruir. Los géneros satíricos se entrecruzan. Aunque no menciona el Pensé Que, guarda relación con el linaje de la Necedad el *Hospital de necios* de Luis Hurtado de Toledo, obra de entre 1565 y 1576, según los datos que presenta Jimena Gamba (2013), contenida en el Ms. 107 de la biblioteca de la Universidad de Santiago, datado en 1582. Se trata de un texto alegórico de carácter satírico y moral donde figuran varios de los integrantes de la estirpe (Gamba 2013: 76-80 y 979; vv. 1306-1330). Recuérdese el pretexto para el «Arancel de necedades», que culmina asegurando que como los sanos son pocos y los enfermos demasiados, «acordose que trocasen las estancias, y así es ya todo el mundo enfermería» (Alemán 2012*:* 614). El *Hospital de necios* es un precedente de Alemán —y de Quevedo— en algunos puntos (v. gr. vv. 397-400, 441-445, etc.); el texto apunta a la existencia de un antecedente en el Templo de la Necedad (vv. 1201 y ss., 1230-1240, 1276 y ss.), que pudiera ser común a los dos autores mayores, como pensaba Chevalier (1973: 140, nota 8) y a este nuevo eslabón de la cadena, que entrevera los géneros del arancel y de los linajes de burlas. Por otra parte, también cultivaron sus hospitales Cervantes o Quevedo, entre algunos otros.

76). Juan Pérez de Moya, que se ocupa en cierto momento de esta obra «De la descendencia de los modorros», esos personajes embotados por una enfermedad soñolienta (Covarrubias), parece aproximar a las claras las relaciones de la ociosidad, la ignorancia y el Pensé Que. Merece la pena citar el capítulo completo, a pesar de su extensión, por sus repercusiones cortesanas:

> Dicen que el Tiempo Perdido se casó con la Ignorancia, y hubieron un hijo, que se llamó Pensequé, el cual casó con la Juventud y tuvieron los hijos siguientes: No sabía, No pensaba, No miré en ello, Quién dijera. Quién Dijera se casó con el Descuido, y tuvieron por hijos a Bien está, Mañana se hará, Tiempo hay, Otra ocasión habrá. Tiempo hay se casó con la señora doña No Pensaba: tuvieron por hijos Descuídeme, Yo me entiendo, No me engañará nadie, Déjese de eso, Yo me lo pasaré. Yo Me Entiendo casó con la Vanidad; tuvieron por hijos: Aunque no queráis, Salir tengo con la mía, Galas quiero, No faltará. No faltará casó con Galas quiero; tuvieron por hijos: Holguémonos y la Desdicha, la cual se casó con Poco seso, y tuvieron por hijos a Bueno está eso, Qué le va a él, Paréceme a mí, No es posible, No me digas más, Una muerte debo a Dios, Salir tengo con la mía, Ello se dirá, Verlo heis, A voluntad determinada escusado es el consejo, Aunque me maten, Diga quien dijere, Preso por mil, preso por mil y quinientos, Qué se me da a mí, Nadie murió de hambre, No son lanzadas, que dineros son. Enviudó Galas quiero, y casó segunda vez con la Necedad; y gastado todo su patrimonio, dijo el uno al otro: Tened paciencia, que a censo tomaremos dineros con que nos holguemos este año, y el otro, Dios proveerá. Y aconsejados con No faltará, lo hicieron así; y como al plazo no hubiese con qué pagar lo que debían del censo, el Engaño púsolos en la cárcel; fueron visitados por Dios hará merced. La Pobreza los llevó al hospital, donde murieron la autoridad de Galas quiero y No miré en ello. Enterráronlos con su bisabuela la Necedad; dejaron muchos hijos y nietos derramados por el mundo.
>
> Esta ficción nos declara en lo que paran los negligentes, flojos e inconsiderados, que no tomando consejo se gobiernan por sus pareceres, teniendo cuenta con solo el día que viven, sin consideración de su fin y de lo por venir.[14]

14. Pérez de Moya (1995: 346-347). «De la descendencia de los modorros» (libro II, cap. 42). En las diferentes versiones aparecen alegorías como Pobreza o Qué Me Dirán (variante de Quién Dijera), que guardan conexiones complejas de ida y vuelta con el tablero de Barros. También aparece aquí y allá la Ociosidad, por ejemplo. Existe además una expresión con el sentido, algo difuso, de 'necios' y 'ociosos', que a veces se acomoda a esta tradición desde un remoto uso bíblico. Se trata de los «hombres perdidos». Hemos registrado menciones a ellos en Antonio de Guevara (*Menosprecio de corte*): «No hay en esta vida cosa que sea tan enemiga de la virtud, como es la ociosidad, porque de los ociosos momentos y superfluos pensamientos tienen principio los hombres perdidos»; y más adelante, sobre casos de gente perdida en la corte (Guevara 1984: 155 y 210-211, respectivamente). La fórmula es antecedente de la denominación de Lhermite y de «La descendencia de los modorros y gente perdida», que se halla en el manuscrito núm. 109 de la Biblioteca de Menéndez Pelayo (fol. 43). La variante más notable del linaje —dejando fuera a Quevedo— es, sin duda, la del gentilhombre flamenco Jehan Lhermite en *El pasatiempos*. Aunque no nombra a Pérez de Moya, a diferencia de otros, se vale de él en su recreación del «Linaje de los Hijos-Perdidos», y en la historia del dios Momo que lo sigue de inmediato, como en la *Filosofía secreta* (Pérez de Moya 1995: 347-349). Lo más curioso de este traslado es la elipsis del Pensé Que, que marcamos con cursiva: «Dicen que el Tiempo Perdido desposó a la doncella Ignorancia y que de esta unión

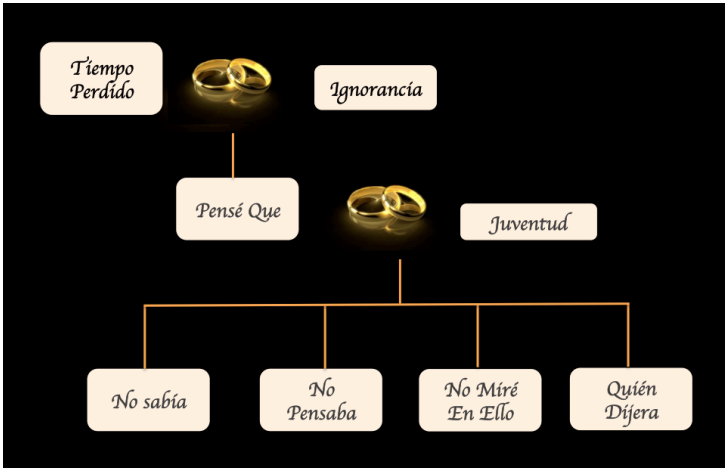


Figura 2
Cuadro genealógico.

El tono humorístico de la sátira alegórica no debe permitir que pasemos por alto la condena de una cierta forma de ociosidad característica de letrados hidalgos y más nobles estados, que viven de una economía poco o nada productiva, basada en rentas rústicas o urbanas, y son pródigos en dispendios reprobables en

salió un único hijo, *cuyo nombre, costumbres y condiciones eran bastante extrañas*, y de este vástago nació y ha sido engendrado a su vez este pernicioso linaje que llamamos de los Hijos Perdidos, así conocidos por hallarse extraviados y esparcidos por todo el mundo»; una rama, donde se encuentran la primera genealogía o el ejemplar editado por Díez Fernández (1997) con el título *Genealogía de los Modorros,* sanciona la muerte en el más allá, con el Infierno; otra edición de la *Descendencia de los Modorros*, que parte del Ms. 190 de la BNE, tiene un final curioso, igualmente terrible para el linaje: «La Desesperación asomó la cabeza a ver si le daban asiento y, como no se lo dieron, volviose y anduvo mendicando muchos días, en los cuales solo pudo juntar 6 maravedises, con que compró una soga y se colgó de un almena, con lo cual hizo fin el linaje de los Modorros, aunque no del todo» (Paz y Meliá 1964: 338-343). Después de pedir excusas por un encaje incoherente en sus fábulas de la Antigüedad, Juan de Piña acaba su reflexión de enmarque con estas palabras: «Una disculpa tiene este género de gente: pecar de ignorancia y no de malicia. Mas como la ignorancia no excusa la pena […]» (Juan de Piña 1635: 26). Su inserción, a pesar de las excusas, se comprende sin dificultad pues la *Epítome* de Piña «resume servilmente el tratado mitográfico de Pérez de Moya» (Cristóbal 1996: 229). Quevedo hace reaparecer a Penseque en el *Desposorio del Casar y la Juventud* (1993: 53-55) y en el *Sueño del infierno*, aquí como causante de que los más de los amantes se encuentren allí (1991: 228): «Los más estaban destruidos por Penseque, según me dijo el diablo […] No es sino que se destruyen fiándose de fabulosos semblantes, y luego dicen 'Pensé que no me obligara', 'Pensé que no me amartelara', 'Pensé que ella me diera a mí y no me quitara', 'Pensé que no estuviera otro con quien yo riñera', 'Pensé que se contentara conmigo solo', 'Pensé que me adoraba'; y así todos los amantes en el infierno están por *Penseque*».

esta Nueva Babilonia que es la Corte madrileña. El final del texto, que singulariza la versión de Pérez de Moya con respecto a otras copias de esta estirpe burlesca, supone una invitación a interpretar el personaje del Pensé Que en la dirección señalada, y se conecta con principios cortesanos básicos como la prudencia y el conocimiento de uno mismo, que presiden la *Filosofía cortesana.* Por otra parte, no falta la dimensión áulica en un antecedente titulado *El regidor o ciudadano* (1578). Esta obra de Costa expone el linaje del No Pensé en el diálogo sexto, que trata «de la prudencia y como se ha de servir de ella el ciudadano o regidor», dentro del tratado primero, que versa sobre el regimiento de uno mismo.

La evolución de esta rama o de los cruces entre las dos se lee en la *Censura de la locura y excelencias della*, título de 1598, del licenciado Jerónimo de Mondragón, que menciona *nominatim* a Pérez de Moya antes de trasladar su versión. Quizá no tanto por su exégesis del Pensé Que, como por el acervo de la tradición compleja en que se inscribe, asocia el personaje a los «poltrones, perezosos y descuidados», una forma de locura, que desarrolla en el capítulo xv (115-118):

> Entran de la propria suerte en estas compañías de locos los poltrones, perezosos i descuidados, pues no puedo creer ni entiendo que nadi pueda persuadirse que los que se descuidan de sí mesmos i por pereza dexan de hazer lo que les coviene y deve hazer, por do vienen a valer menos i perderse, tengan buen entendimiento. Como se vee de ordinario en muchos, que aviéndoles dexado sus padres i algunos otros, haziendas harto acomodadas para vivir, i medios para passar, i aún ellos en alguna manera los an alcançado, es tanta su pereza o por mejor dezir poltronería i descuido, que dexando consumir poco a poco lo que tienen, i no queriendo trabajar, vienen los tristes a perecer de hambre. I que tal modo de gente sea loca, no hai duda en ello, porque si no lo fuera ¿a qué fin dixera Salomón, en el capítulo dozeno de sus *Proverbios*: «el que sigue la ociosidad, es loquíssimo?». Esta especie de locura i falta de juicio toca, harto bien i graciosamente, Juan Pérez de Moia en su *Filosofía de los Gentiles*, aunque algo más de passo que aquí, quando para mejor burlarse de los tales locos, finge una genealogía della, baxo de nombre de necedad, que es lo mesmo que falta de juizio, dando nombre a cada uno de los descendientes. Los quales nombres, son los términos o vocablos que suelen usar los tristes de quien tratamos, siempre que por pereza o descuido dexaron de hazer algo que les convenía, i les salió mal i al revés de lo que pensavan, i cuando assí mesmo, empezando [*rectius:* emperezando] i descuidándose, dexan de hacerlo.[15]

La identificación de necedad y locura por su común torpeza a la hora de tomar decisiones viene de lejos,[16] pero cada una tiene su sitio (Gómez Canseco 2011). Ambas —como se ve en el pasaje citado— derivan en pereza o descuido, en dejar de hacer por lograr el propio interés.

15. Mondragón (1953: 115-116).
16. La equivalencia llega hasta el *Quijote*, según Guillemont y Requejo (2007: 71); ver también D'Onofrio (2018).

Hemos visto hasta ahora cómo la exploración de la imagen no resultaba suficiente para invocar los significados que activaba Barros en un emblema cuyo nombre, por otra parte, encontraba una primera conexión directa en un linaje satírico que Pérez de Moya incluye en una obra moralizante y al que anuda con la virtud cortesana de la prudencia, aspecto en que no es el único testimonio. Pero si resulta crucial conocer la versión concreta de la descendencia del Tiempo Perdido que muy probablemente tuvo Barros en consideración, no lo es menos que antes de que la *Filosofía secreta* vea la luz, la historia de esta estirpe humorística, que prolonga la línea inaugurada por la *Genealogía de la Necedad,* hunde más sus raíces en lo popular mediante su interacción con el refranero. Así lo atestigua el comentario que Juan de Mal Lara propone en su *Filosofía vulgar* para uno de sus refranes.[17] Este libro, si bien pudo haberlo conocido Barros, brilla por su ausencia en el conjunto de su biblioteca. Nuestro aposentador llegará a escribir un volumen de proverbios que nos lo representa como un buen conocedor y degustador de este género didáctico, al tiempo que refranes, proverbios, aforismos o apotegmas guardan relación evidente con la emblemática.[18] Pues bien, Gonzalo Correas registra la voz Pensé Que y la define de manera muy próxima a las indicaciones de Barros, pero le da otro valor, muy relevante en términos curiales: «Pensé que es voz de necios. (Dícese esto a los que se excusan de sus descuidos en negocios de importancia, diciendo: 'no pensé', 'quién pensara'; porque el prudente todo ha de mirar)». Además, nos aproxima al cruce icónico de este nombre con el animal en un refrán que no deja lugar a dudas, formulado de diferentes maneras: «Penseque, asneque, burreque con sus parientes. (Añádenlo al que se excusa diciendo: 'pensé que')», «Pensé que era asneque, y era burreque», «Penseque, asneque y burreque, todos son hermanos. (Trata de asno y burro al que pierde la cosa, y se excusa con 'pensé que')».

Asumimos que Correas no inventa, sino que recoge los ecos del uso, de manera que el hecho de que su *Vocabulario* sea posterior al tablero resulta, a este propósito, indiferente.[19] Otra cuestión sería la eventual influencia del juego

17. Sobre el refrán «Pensé que no tenía marido y comime la olla» asegura que «dos cosas hay en este refrán: la gran necedad de la mujer en el Pensé[que], el cual es hijo legítimo del Tiempo Perdido y de la Ignorancia, según traen los que saben el origen de la necedad, que es harto saber porque en el Pensé Que, pueden caer cuantas ignorancias y necedades hay en el mundo; si comenzamos desde Adán hasta nuestros tiempos todo es pensé que fuera esto y pensé que fuera lo otro […]» (Mal Lara 2012: centuria V, núm. 43).

18. Emilio Blanco (2006) deslinda cada matiz de los conceptos de aforismo, apotegma, refrán, proverbio, y otros de la misma naturaleza breve. Aquí admitimos para su incidencia en la emblemática un parentesco de familia, sin entrar en pormenores.

19. En la misma página, da otros casos, además de recoger el de Mal de Lara: «Pensé que no tenía marido y comime la olla, y cuando le vi enmudecí, regué y embacé. (Contra los que dan excusas necias de sus descuidados)». «Pensé que no tenía marido, y comime la olla; pensé que no tenía mujer, y quemela la boca. (Bien trocada razón, y obra)». «Penseme santiguar, y quebreme el ojo, el pie». «Pensé que había hallado algo atado en el trapo» (Correas, *Vocabulario* [1627]: 388) «El

de Barros sobre la evolución del concepto. Nótese que para Correas es «voz de necios», no de perezosos.

Con el sentido de necia o inadvertida aparece «la del penseque» en la *Pícara Justina*,[20] y ese es el uso de Gracián[21] en *El Criticón* y el que ha perdurado en el refranero hasta nuestros días. También es, sin duda, el significado del Pensé Que en la obra de Tirso de Molina, *El castigo del penseque.* Del protagonista no se puede predicar la pereza o la holgazanería, aunque sí la inacción. Pero lo que le hace acreedor del castigo en pura justicia poética es su torpeza a la hora de tomar decisiones. Esta comedia palatina, como ha estudiado en profundidad Miguel Zugasti, tiene por antecedente *La ocasión perdida*, de Lope, pues los galanes principales de ambas piezas pierden la oportunidad de mejorar de estado merced a un casamiento desigual.[22] En el caso de Rodrigo Girón, su timidez, unida a la falta de confianza en sí mismo, le impide ver el amor de la condesa de Oberisel. Diana le dicta un billete a Rodrigo, a quien ha nombrado secretario, en que le declara su amor y le propone un encuentro nocturno en el jardín. Sin embargo, Rodrigo, que no la entiende, se lo entrega a Casimiro, pretendiente de la dama y rival suyo. Tras la consumación, los penseques resultan insuficientes para restaurar la pretensión amorosa del español.

Condesa: [léase Rodrigo por Otón, hasta la agnosis final]
Otón, ¿aquí estáis? Quien tiene
entendimiento tan corto,
que para corto se quede.

---

pensar no es saber. (Al que dice: *pensé que*, le añaden: *penseque*, *asneque*, *burreque*, con sus parientes)» (*Vocabulario* [1627]: 98).

20. Pero su seguidilla dice: «Hácese la bobilla / la del penseque, / y no mira cosa / que no penetre» (López de Úbeda 1977: 393; 2011: 457).

21. Por dos veces: en *El Criticón* (Gracián 1993: 527-528, crisi II, 13, «La jaula de todos») y en *Agudeza y arte de ingenio* (Gracián 1987: 265-279, Discurso XXVII: «De las crisis irrisorias»).

22. La relación del asno echado con la Ocasión, reclinada sobre el borde exterior del recorrido del tablero de 1588, resulta llamativa, pero el texto de Barros no pide de manera precisa esa postura. Ya la advertimos en uno de los refranes de Correas: «Penseque, asneque y burreque, todos son hermanos. (Trata de asno y burro al que pierde la cosa, y se excusa con 'pensé que')». En *Quien calla otorga*, *segunda parte del penseque* motivada por la insatisfacción que produce el final para Rodrigo, dice el lacayo Chinchilla a su amo: «Fuera de que en toda España / tu crédito está perdido. / La culpa tiene tu fama, / que el castigo del penseque / y ocasión perdida pasa / de boca en boca en la corte» (vv. 630-635). Otras alusiones a la ocasión en *El castigo del penseque*, vv. 3077-79 y 3208-3212, con los que acaba la comedia: «El cuerdo amante escarmiente / en mí y goce la ocasión, / porque al que cual yo la pierde / le cabrá parte conmigo / del castigo del penseque». En Pérez de Moya aparecía Otra Ocasión Habrá, entre varias figuras semejantes dentro del mismo linaje. Para concluir, el insoslayable Quevedo vuelve a la genealogía en *La hora de todos*, donde afirma la Ocasión: «Tiene repartidas la necedad por los hombres estas infernales cláusulas: quién dijera, no pensaba; no miré en ello, no sabía; bien está; qué importa; qué va ni viene […] Estas necedades hacen a los hombres presumidos y perezosos y descuidados. Estas son el hielo en que yo me deslizo, en estas se trastorna la rueda de mi ama y trompica la bola que la sirve de chapín [la Fortuna, claro]. Pues si los tontos me dejan pasar, ¿Qué culpa tengo yo de haber pasado?» (cit. por Schwartz 1987: 87-88).

Don Rodrigo: Siempre hablastes por enigmas.
Condesa: Siempre el cuerdo las entiende.
¿El papel distes al Conde?
¡Agudeza fue prudente!
Don Rodrigo: Pensé que era para él.
Condesa: ¿Hombre érades del penseque?
[Al Conde.] Vamos, venid, Conde mío.
Don Rodrigo: ¿Aqueste pago merece
mi amor?
Condesa: Así se castigan
Necedades de un penseque.
Chinchilla: ¿Penseque ibas a decir
ahora?
Don Rodrigo: ¡Déjame! ¿Quieres
que me mate?
Chinchilla: Tú no sabes
la descendencia y parientes
del penseque, que en el mundo
tantos mentecatos tiene
dando piensos de cebada,
que es bien que a penseques piensen.
(vv. 3140-3160)

Desde este punto de vista, y considerando que el texto constituye en cierta forma una lección de cortesía amorosa, según opinión que compartimos con el editor,[23] quizá convenga analizar los significados que se atribuyen al del penseque. Miguel Zugasti ha recolectado los siguientes: por su falta de arrojo, se le tilda de majadero (v. 173); sin seso (v. 191), mentecato (vv. 201 y 3158), patudo (v. 1062), necio (vv. 2310, 2574, 2748, 2757, 3008), loco (vv. 2574, 2577, 2595, 2607, 2621), arrogante (vv. 2574, 2621, 2748),[24] lerdo (v. 2642), mudo (v. 2643), bobo (v. 2725), poco agudo (v. 2726), bárbaro (v. 2749), corto (vv. 3008, 3141, 3142) (cf. Zugasti 2013: 31-32). Es palmario que los semas fundamentales se dirigen a subrayar la necedad del sujeto, cuya ofuscación le impide actuar de manera correcta. No sorprende esta orientación para quien haya detectado la común raíz pare-

23. El penseque «no es una tacha moral grave, pero sí un defecto de discreción social o cortedad que don Rodrigo paga caro al perder a Diana». Y prosigue: «Pienso que, sin salirnos del plano cómico, es lícito interpretar este díptico como una lección de pedagogía amoroso-cortesana donde se nos va mostrando el variado comportamiento de los amantes» (Zugasti 2013: 37). Así interpreta Francisco de Quevedo la necedad en su *Origen y difinición de la necedad*, donde asegura que «es todo aquello que se hace o dice en contra o repugnando a las costumbres de cortesía o lenguaje político» (*Prosa festiva completa* 1993: 193).

24. La arrogancia, para lo que sigue, es una forma de error de pensamiento o necedad vana. En Alciato, la arrogancia equivocada, de fuente esópica, viene estampada como un asno sobre el que va montada la divinidad de Ceres, a cuyo paso se arrodillan los devotos. El animal cree que la genuflexión se realiza ante él (Bernat y Cull 1999: núm. 181; Esopo 1978: 122-123).

miológica de los tres títulos, evidente en *La ocasión perdida* y *Quien calla otorga, segunda parte del penseque* y que sería extraño no aceptar en *El castigo del penseque*.[25] Siendo obra anterior al *Vocabulario* de Correas alrededor de una década, nos habla de un proverbio vivo. Por lo tanto, el Pensé Que afecta a la virtud del entendimiento, la prudencia, provocando que el sujeto actúe sin compás o sea incapaz de medir sus actos por no saber discernir ni el pasado ni el presente ni el futuro.[26]

La necedad del animal ha quedado bien representada en la emblemática, desde Alciato, bebiendo de fuentes clásicas (Esopo, Ovidio). El asno cargado de cebada come cardos silvestres en un emblema de Sebastián de Covarrubias Orozco por un error del entendimiento, que se deja llevar por el apetito;[27] o en el caso del emblema de Hernando de Soto que lleva por mote «El laurel del ignorante»,[28] que figura a Midas con orejas de asno en estos versos: «es la ignorancia la forma, / si acaso no se limita, / que el ser de hombre al hombre quita, / como en bestia le transforma».[29] La animalización reduce al hombre limando su entendimiento y dando piensos de cebada.

Tanto el juego de la oca como el tablero de Barros son juegos iniciáticos, de iluminación personal, en un sentido más o menos pragmático. En última instancia, la necedad afecta también al conocimiento de uno mismo. Esta idea, central en Barros y en la literatura cortesana en general,[30] preside la entrada al sendero espiriforme a modo de advertencia para el incauto pretensor que se acerca a la Corte. No en vano, los enigmas y acertijos sobre la necedad aluden con frecuencia al hecho de que quien la posee la ignora. Puede comprobarse en el que abre este estudio o en este otro de Benito Remigio, citado por Gómez Canseco (2011): «¿Qué cosa tiene la gente / que no sabe conocella / hasta que se ve sin ella / y entonces el que es prudente / procura de sí expelella?»

25. Lope de Vega sabrá mezclar con talento la estirpe satírica y el refrán popular en *El alcalde mayor*: «Beltrán: ¿No era tu esposa Teodora? / Rosarda: ¡Ay, Beltán!, no sé. Beltrán: ¿No sé? / No Sé dicen que fue nieto / de Penseque, y que Penseque / fue legítimo de Asneque» (CORDE). Chevalier facilita otra alusión suya en *El mesón de la corte*: «Son necios Penseque y Dizque» (Chevalier 1974: 16).

26. Así la define con claridad Saavedra Fajardo, en el comentario a la empresa 28: «Es la prudencia regla y medida de las virtudes; sin ella pasan a ser vicios. Por esto tiene su asiento en la mente, y las demás en la voluntad, porque desde allí preside todas […] Consta esta virtud de la prudencia de muchas partes, las cuales se reducen a tres: memoria de lo pasado, inteligencia de lo presente y providencia de lo futuro» (Saavedra Fajardo 1999: 412-413; también en Bernat y Cull 1999: núm. 358). Estableció Teopompo estas tres partes, según Juan Costa (1578: fols. 60r-v).

27. Bernat y Cull (1999: núm. 182).

28. Soto (2017: 214).

29. También aparece Midas recostado con orejas de burro en un emblema de Villava (Bernat y Cull 1999: núm. 1071). Es muy común la asociación de las orejas del asno con la necedad, desde por lo menos Brandt, pero es menos conocida su adscripción a la Discordia; ver Bouza (2018: 77). El asno juzga y decide mal en otras ocasiones (Bernat y Cull 1999: núms. 183 y 184, de Mendo y Juan de Horozco y Covarrubias, respectivamente). Sobre esta cuestión de la torpeza de juicio, ver D'Onofrio (2018: 116). Acerca del proceso de animalización y capacidad de juicio, Rodríguez (2004).

30. Álvarez-Ossorio (1999: 23).

Es momento de atar cabos. Hasta ahora solo se había abordado el estudio de la casa 55 del tablero de la *Filosofía cortesana* a partir del examen de la simbología asociada al animal que aparece representado. Por ese camino había notables dificultades para comprender el emblema de Alonso de Barros en toda su extensión y se obviaba el análisis del origen del nombre del Pensé Que. En este trabajo hemos demostrado que la unión de nombre y animal se suscita en el refranero, y se consolida y contamina a partir de un linaje de burlas de carácter alegórico, que hizo fortuna. Aunque las dos tradiciones confluyen en la *Filosofía vulgar*, la formulación explícita del refrán que nos atañe procede de Covarrubias, pero incide sobre la semántica de la necedad. La genealogía satírica, ahora con tintes moralizantes y alguna relación con el ámbito cortesano cristaliza, por su parte, en la *Filosofía secreta* de Pérez de Moya. Aquí, el Pensé Que es una representación determinada por sus progenitores, Ignorancia y Tiempo Perdido. Barros hace prevalecer la ociosidad, sin perder de vista que la falta de previsión del descuidado remite en último término a un error del entendimiento por falta de prudencia, con lo que eso representa en el plano cortesano.

Cualquier exploración sobre los sentidos simbólicos de la imagen, incluida la tradición emblemática, muestra una clara preferencia por el sema de la necedad, antes que por el de pereza, que no se excluye. Y ese es el sentido que va a predominar tanto en la literatura de entretenimiento como en la prosa didáctica, satírica o no. En Barros, en cambio, lo primordial es que el asno se opone a la debida diligencia al permanecer echado e inactivo, sin perder de vista su paradigmática necedad. Nada de ello es óbice a que la pereza sea ya en alguna manera un error del entendimiento; o de la voluntad. Barros, en cierto modo, es una isla, puesto que dispone las cantidades de estos ingredientes de manera diametralmente contraria a lo común. Pero en el momento de construir su imagen, todas estas fuentes fluyen y son el caldo de cultivo de este y de otros emblemas, pasados por el cedazo de la experiencia personal de nuestro autor, en algún caso, y de sus lecturas. Lo original es la aplicación política concreta del refranero, su figuración y el lugar que ocupa en el eje acción-pasividad de la condición cortesana del pretensor, donde negligencia se opone a Diligencia, una de las casas que llevan hacia la merced.

En efecto, frente al estatismo de los emblemas relacionados con la ociosidad, los medios «más usados» para eludir las mudanzas de Fortuna, como Adulación, Liberalidad o Trabajo exigen actividad. Cuando la tirada de dados lleva al pretensor a los dominios del Pensé Que, retrocederá de la casa 55 a la número 20, donde se halla la Diligencia.[31] La sanción didáctica aleja al pretensor de su

31. La Diligencia está representada por un escarabajo: «Mándasele al tal descuidado que torne y haga Diligencia, mirando como la hace el escarabajo, que con más carga que fuerzas procura llevar a su cueva una bola de estiércol, como en efeto lo es todo lo que se pretende, y por ella se muestra lo mucho que en el mundo se trabaja, y el porqué. Lo cual está figurado a veinte casas

objetivo, mas si persevera en el camino con trabajo constante, aún estará en disposición de llegar a la Palma de la Vitoria y lograr la merced. Pero esa es otra historia.

---

con una letra que dice: *Cuanto trabaja y procura, / el mundo todo es basura*» (Barros 1987: 28v-29r). Esta peculiar conexión del asno con el coleóptero —y el buey, que simboliza el trabajo en Barros— se halla en Pierio Valeriano (1556: fol. 60r). De ahí parece tomarla Sebastián de Covarrubias en la entrada que le dedica al escarabajo: «Dicen que en cierto tiempo del año, tomando por materia el excremento del buey o jumento, forma cierta pelotilla redonda en que ya parece imitar la forma del mundo. Y luego de Oriente la va revolviendo hacia Occidente, vuelto él al revés, rempujándola con los pies traseros, que parece habernos querido dar a entender en esto el movimiento propio del firmamento y el de los planetas ser de Occidente a Oriente, no embargante que del primer móvil sean llevados del movimiento contrario de Oriente a Occidente» (Covarrubias) En todo caso, es profundamente seductora la vinculación del esquema áulico con el *de contemptu mundi*.

Bibliografía

Alemán, Mateo, *Guzmán de Alfarache,* ed. de Luis Gómez Canseco, Madrid, 2012, RAE.

Álvarez-Ossorio, Antonio, «La discreción del cortesano», *Edad de oro*, 28 (1999), 9-45.

Apuleyo, *El asno de oro,* trad. de Diego López de Cortegana, Madrid, Editorial Libra, 1970.

Azaustre, Antonio, «Transmisión textual y edición de *Origen y difinición de la necedad,* de Francisco de Quevedo», *A mí dizen quantos amigos ey, Homenaxe ao profesor Xosé Luís Couceiro,* Universidade de Santiago de Compostela, 2008, 57-66.

Barros, Alonso de, *Filosofía cortesana* [Madrid, Pedro Madrigal, 1587], ed. Trevor J. Dadson, Madrid, Comunidad de Madrid, 1987.

—, *Proverbios morales*, Madrid, Luis Sánchez, 1598.

Bernat Vistarini, Antonio y Cull, John, *Enciclopedia de emblemas españoles ilustrados*, Madrid, Akal, 1999.

Blanco, Emilio, «Aforismos políticos contra sentencias morales», *Res publica litterarum. Documentos de trabajo del grupo de investigación "Nomos"*, Universidad Carlos III de Madrid, 2006, 1-29.

Bouza, Fernando, *Imagen y propaganda. Capítulos de historia cultural del reinado de Felipe II*, Madrid, Akal, 2018.

Cervantes de salazar, Francisco, *Apólogo de la Ociosidad y el Trabajo de Luis Mexía, glosado y moralizado por Francisco Cervantes de Salazar*, ed. de Consolación Baranda, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2012.

Chevalier, Maxime, «*Guzmán de Alfarache* en 1605: Mateo Alemán frente a su público», *Anuario de Letras* [México], 11 (1973), 125-147.

—, «Genealogía de la necedad», *Les langues neolatines*, 209 (1974), 12-18.

Collar de Cáceres, Fernando, «El tablero italiano de la *Filosofía cortesana* de Alonso de Barros (1588); la carrera de un hombre de corte», *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, 21 (2009), 81-104.

Corde (Corpus Diacrónico del Español - Real Academia Española) <www.rae.es> [fecha de consulta: 1-1-2019].

Correas, Gonzalo, *Vocabulario de refranes y frases proverbiales y otras fórmulas comunes de la lengua castellana en que van todos los impresos antes y otra gran copia que juntó el maestro Gonzalo Correas* [1627], Madrid, RAE, Establecimiento tipográfico de Jaime Ratés, 1906.

Costa, Juan, *El regidor o ciudadano*, Salamanca, Antonio de Lorenzana, 1578.

Covarrubias Orozco, Sebastián de, *Tesoro de la lengua castellana, o española,* Madrid, por Melchor Sánchez, a costa de Gabriel León, 1674; Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes; Madrid, Biblioteca Nacional, 2006 <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/del-origen-y-principio-de-la-lengua-castellana-o-romance-que-oy-se-vsa-en-espana-compuesto-por-el--0/

html/00918410-82b2-11df-acc7-002185ce6064_991.html> [fecha de consulta: 1-1-2019].

Cristóbal, Vicente, «Un oscuro manual hispano de mitología: la Epítome de las fábulas de la Antigüedad de Juan de Piña», *Cuadernos de Filología Clásica*, 10 (1996), 229-236.

Dadson, Trevor J., «La biblioteca de Alonso de Barros, autor de los Proverbios morales», *Bulletin Hispanique*, 89 (1987), 27-53.

—, *Libros, lectores y lecturas,* Arco/Libros, Madrid, 1998.

Díez Fernández, Ignacio, «Una premática, una genealogía y dos textos de Quevedo», *La Perinola: Revista de investigación quevediana*, 1 (1997), 125-150.

D'Onofrio, Julia, «De las orejas a la cola. Deleite, parodia y autoconocimiento en las representaciones simbólicas del asno y el mono en el Quijote (II, 24-28)», *Anales Cervantinos*, 50 (2018), 105-135. <https://doi.org/10.3989/anacervantinos.2018.004>

Egido, Aurora, «Linajes de burlas en el Siglo de Oro», *Studia Aurea, Actas del III, Congreso de la AISO, I, Plenarias. General. Poesía,* I. Arellano, M. C. Pinillos, F. Serralta, M. Vitse (eds.), Pamplona, GRISO-LEMSO, 1996, 19-50.

Elias, Norbert, *El proceso de la civilización. Investigaciones sociogenéticas y psicogenéticas*, México, FCE, 1988.

Escobar Borrego, Francisco Javier, «Diego López de Cortegana traductor del Asinus Aureus: el cuento de Psique y Cupido», *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Latinos,* 22.1 (2002), 193-209.

—, «La recepción de Apuleyo en el humanismo sevillano renancentista: versiones vernáculas y neolatinas del mito de Psique», *La mythologie classique dans la littérature néo-latine. En hommage à Geneviève et Guy Demerson, Clermont-Ferrand, Universitè Blaise Pascal, Collection ERGA. Littératures et représentations de l'Antiquité et du Moyen Âge,* Virginie Lerroux (coord.), 2011, 95-107.

Esopo, *Fábulas de Esopo, Vida de Esopo, Fábulas de Babrio*, trad. de P. Bádenas de la Peña y J. López Facal, Madrid, Gredos, 1978.

Fernández Guerra, Aureliano, *Obras de Don Francisco de Quevedo Villegas. Tomo primero / de Don Francisco de Quevedo Villegas; colección completa, corregida, ordenada e ilustrada por D. Aureliano Fernández-Guerra y Orbe*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2007.

Gamba Corradine, Jimena, *Escrituras, hurtos y reelaboraciones de Luis Hurtado de Toledo (1523-1590): Edición de su obra literaria y estudio de su obra impresa,* Universidad de Salamanca, 2013 (Tesis doctoral) <https://gredos.usal.es/jspui/bitstream/10366/122978/1/DLEH_Gambacorradine_escriturashurtosreelaboracionesluishurtadodetoledo.pdf> [fecha de consulta: 1-1-2019].

Gil, Juan, «Apuleyo y Delicado: el influjo de El Asno de Oro en La Lozana Andaluza», *Habis*, 17 (1987), 209-219.

—, «Apuleyo en la Sevilla renacentista», *Habis*, 23 (1992), 297-306.

Gili Gaya, Samuel, «El *Guzmán de Alfarache* y las premáticas y aranceles generales», *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, 21 (1945), 436-442.

Gómez Canseco, Luis, «Tontos a manta. Catálogos de necios en el siglo de oro», *Humor i literatura: ridentem dicere verum*, Germà Colón Domènech y Santiago Fortuño Llorens (eds.), Universitat Jaume I, Servicio de publicaciones, 2011, 125-142.

Gracián, Baltasar, *El Criticón*, ed. Santos Alonso, Madrid, Cátedra, 1993.

—, *Agudeza y arte de ingenio*, ed. Evaristo Correa Calderón, Madrid, Castalia, 1987.

Gracián Dantisco, Lucas, *Galateo español*, ed. Margherita Morreale, Madrid, CSIC, 1968.

Guevara, Antonio de, *Menosprecio de corte y alabanza de aldea,* ed. de Asunción Rallo, Madrid, Cátedra, 1984.

Guillemont, Michèle y Marie-Blanche Requejo Carrió, «De asnos y rebuznos. Ambigüedad y modernidad de un diálogo», *Criticón*, 101 (2007), 57-87.

Hurtado de Toledo, Luis, *Hospital de necios hecho por uno de ellos que sanó por miraglo*, ed. de Valentina Nider y Ramón Valdés, Mauro Baroni editore, Viareggio-Lucca, 2000.

Jauralde, Pablo, «Obrillas festivas de Quevedo: estado actual de la cuestión», *Serta Philologica F. Lázaro Carreter*, Madrid, Cátedra, 1983, II, 275-284.

Lhermite, Jehan, *El pasatiempos*. *Memorias de un gentilhombre flamenco en la corte de Felipe II y Felipe III*, ed. de J. Sáenz de Miera, Aranjuez, Docecalles, 2005.

López de Úbeda, Francisco, *Pícara Justina*, ed. Antonio Rey, Madrid, Editora Nacional, 1977.

—, *Pícara Justina*, ed. Luc Torres, Madrid, Clasicos Castalia, 2010.

Lozano Pérez Ramajo, Manuel, *El asno ilustrado, o sea, La apología del asno*, Madrid, Imprenta nacional, 1837.

Lucero Sánchez, Ernesto, «La idea del Trabajo en la *Filosofía cortesana* de Alonso de Barros», *Hipogrifo. Revista de literatura y cultura del Siglo de Oro*, 7.2 (2019).

Mal Lara, Juan de, *Filosofía Vulgar* [Sevilla, Hernando díaz, 1568], ed. facsímil de José J. Labrador y Ralph A. Difranco, México, Frente de Afirmación Hispanista, 2012.

Mondragón, Jerónimo de, *Censura de la locura humana y excelencias della*, [Lérida, Antonio de Robles, 1598], ed. de Antonio Vilanova, Barcelona, Selecciones bibliófilas, 1953.

Nider, Valentina, «De los Hospitales de amor al Hospital de necios (de Boscán a Hurtado de Toledo)», *Actas del V Congreso de AISO*, 2001, 926-933.

Paz y Meliá, Antonio, *Sales Españolas o Agudezas del Ingenio nacional*, Madrid, Impresión de M. Tello, 1890, Madrid, BAE, 176, 1964, 338-343 <https://archive.org/details/salesespaolas01pazyuoft/page/n8> [fecha de consulta: 18-08-2018].

—, *Sales españolas,* BAE, 176, Madrid, Atlas, 1964, 225-230.

Pérez de Moya, Juan, *Philosofía* secreta [1585], ed. Carlos Clavería, Madrid, Cátedra, 1995.

Piña, Juan de, *Epítome de las fábulas de la Antigüedad*, Madrid, en la Imprenta del Reyno, 1635, Universidad Complutense, <http://alfama.sim.ucm.es/dioscorides/consulta_libro.asp?ref=B19777863&idioma=0> [fecha de consulta: 12-08-2018].

Quevedo, Francisco de, *Prosa festiva completa,* ed. de Celsa Carmen García Valdés, Cátedra, Madrid, 1993.

—, *Obras jocosas*, M. E. Editores, 1993.

—, *Sueños*, ed. de Ignacio Arellano, Madrid, Cátedra, 1991.

—, *Obras completas. Obras en prosa. Obras en verso*, ed. de Luis Astrana Marín, Madrid, Aguilar, 1941 (1932).

—, *Obras de don Francisco de Quevedo y Villegas,* ed. de Fernández Guerra, BAE, tomo XXIII, Madrid, Atlas, 1946.

Real Academia Española, <www.rae.es> [fecha de consulta: 1-1-2019].

—, *Diccionario de la lengua castellana,* I (A-B), Madrid, Joaquín Ibarra, 1770.

—, *Diccionario de la lengua castellana*, reducido a un solo tomo para su más fácil uso, Madrid, Joaquín Ibarra, 1773, 2ª ed. Reproducción digital, Alicante, Biblioteca virtual Miguel de Cervantes, 2008.

Ripa, Cesare, *Iconología*, Madrid, Akal, 1987.

Rodríguez, Alberto, «Del episodio del rebuzno al gobierno de Sancho: la evolución simbólica de la imagen del burro», *Peregrinamente peregrinos. Actas del V Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, A. Villar Lecumberri (ed.), Lisboa, Fundaçao Calouste Gulbenkian, 2004, 1675-1686.

Saavedra Fajardo, Diego, *Empresas políticas*, ed. de Sagrario López Poza, Madrid, Cátedra, 1999.

Sabor de Cortázar, Celina, «El *Galateo español* y su rastro en el Arancel de necedades», *Hispanic Review*, 30.4 (1962), 317-321.

Schwartz, Lia, «Texto anónimo y texto satírico: sobre las invectivas contra los necios de Quevedo», *Filología,* 22.1 (1987), 71-88.

Soto, Hernando de, *Emblemas moralizadas*, ed. de José Julio García Arranz y Nieves Pena Sueiro, Madrid, José J. de Olañeta, 2017.

Tirso de Molina, *El castigo del penseque. Quien calla otorga,* ed. Miguel Zugasti, Madrid, Cátedra, 2013.

Valeriano, Pierio, *Hieroglyphica, sive, De sacris Aegyptiorvm literis commentarii*, Basilea, 1556 01-01-2019 <https://archive.org/details/desacrisaegyptio00vale> [fecha de consulta: 1-01-2019].

Zugasti, Miguel, «*La ocasión perdida*, antecedente necesario de *El castigo del penseque* de Tirso de Molina», *Tirso de Molina: textos e intertextos. Actas del Congreso Internacional organizado por el GRISO y la Universidad de Parma*, Laura Dolfi y Eva Galar (eds.), Madrid, Pamplona, Instituto de Estudios Tirsianos, 2001, 11-38.

El zeugma en el *Guzmán de Alfarache* de Mateo Alemán*

Iria Pin Moros
Universidade de Santiago de Compostela
iria.pin@usc.es

Recepción: 18/01/2019, Aceptación: 12/06/2019, Publicación: 04/12/2019

Resumen
El zeugma es una de las figuras más características del *Guzmán de Alfarache*, y su empleo implica un constante reto para el lector. El estudio de este recurso da cuenta de ciertas preferencias de Mateo Alemán, interesado en deleitar a sus lectores y evitar el tedio que podría derivar de una excesiva repetición o simetría. Si bien en ocasiones la omisión de un término recuperable en el discurso busca simplemente compensar la dilatación del período, sin que forma y sentido varíen (zeugma simple), existe otra vertiente, el zeugma complejo, donde lo omitido presenta modificaciones. Es sobre todo esta última la que evidencia también una búsqueda de la agudeza por parte de Alemán, que despliega su ingenio y confía en el «discreto lector», cuya participación en el juego retórico es imprescindible para comprender la obra. De este modo, en el presente artículo se pretende exponer las conclusiones extraídas del análisis del zeugma en el *Guzmán de Alfarache*, una obra que conjuga la variedad y el decoro, la *amplificatio* y la *brevitas*.

Palabras clave
retórica; estilo; zeugma; Mateo Alemán; *Guzmán de Alfarache*

* El presente estudio se enmarca en el proyecto de tesis doctoral *Retórica y estilo en el «Guzmán de Alfarache»*, financiado con la Ayuda para la Formación de Profesorado Universitario (FPU16/04735) del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.

ISSN 2462-6813 (papel), ISSN 1988-1088 (en línea)
https://doi.org/10.5565/rev/studiaaurea.344

Abstract
Zeugma in Mateo Alemán's Guzmán de Alfarache
Zeugma is one of the most representative and challenging figures of speech in Mateo Alemán's *Guzmán de Alfarache*. At times Alemán employs this kind of omission for the sole purpose of contrasting the habitual amplitude of the syntax, without making any changes in the omitted term. However, there is another type of zeugma, the complex one, where the missing term presents morphological or semantic variations. The study of this rhetorical mechanism also shows some of Alemán's stylistic preferences, mainly due to the aim of entertaining the reader and also to the interest in avoiding the tedium that could be caused by the constant repetition or symmetry. This type also evidences the author's wit, his expressiveness, and his faith in the intelligence of the readers. With all this in mind, the aim of this paper is to present the conclusions drawn from the analysis of the zeugma in the *Guzmán de Alfarache*, a book which combines *variatio* and *decorum*, *amplificatio* and *brevitas*.

Keywords
rhetoric; style; zeugma; Mateo Alemán; *Guzmán de Alfarache*

Introducción

El fuerte componente moralizante del *Guzmán de Alfarache* y la marcada tendencia acumulativa en el estilo de Mateo Alemán determinan un constante empleo de figuras que favorecen la reiteración de estructuras o el desarrollo pormenorizado de asuntos, tales como la *annominatio*, la enumeración, la *distributio*, la *expolitio*, la *interpretatio* o la tan presente digresión. Así, las figuras de repetición, acumulación y amplificación adquieren en la obra un papel fundamental. Sin embargo, Mateo Alemán encontró también un eficaz mecanismo expresivo —y una seña de identidad— en la omisión de elementos, tanto de contenido como de forma. El empleo de los mecanismos de la *brevitas* en el *Guzmán* presenta dos vertientes que han de ser distinguidas claramente. La primera de ellas está relacionada con el laconismo y la sentenciosidad de tradición senequista y tacitista, y con frecuencia se vincula a la *obscuritas*. La segunda responde principalmente a

un interés por la sencillez y la agilidad del discurso que se adecua a la índole del protagonista; a su vez, se corresponde con la reiterada alabanza de dichas virtudes en el Siglo de Oro,[1] de la que dan cuenta obras como el *Diálogo de la lengua* de Juan de Valdés[2] o la propia *Ortografía castellana* de Alemán.[3] Mientras en este último texto la defensa de la brevedad se centra principalmente en el habla,[4] en el *Guzmán* encontramos ciertas ideas que apuntan también hacia la escritura. Un claro ejemplo lo constituye la dedicatoria a don Juan de Mendoza, donde la expresión se contextualiza dentro de una forma de *laudatio* relacionada con la *praeteritio* y, en cierta medida, la tópica de lo indecible:

> Conocerá Vuestra Excelencia, siendo notorio a todos —demás de ser costumbre mía dejar siempre vacíos que otros llenen, temiendo más la reprehensión del exceso que culpa de corto—, cuán al contrario camino en este propósito, pues la mucha notoriedad me hará pasar en silencio sus grandezas, y las que tocare será como de paso y por la posta, siéndome tan importante hablar de ellas. (*A don Juan de Mendoza*, II, 349)[5]

En esta línea, y pese a las acertadas reflexiones de distintos estudiosos acerca de la oralidad del *Guzmán*[6] y del carácter parlero y murmurador del pícaro,[7]

1. A propósito de Cervantes y la picaresca, Rodríguez Álamo afirmó lo siguiente: «Los tratados de Poética y Retórica repetían las máximas clásicas de *brevitas* y *claritas*, y este aspecto preocupó, cómo no, a Cervantes»; es en el *Coloquio de los perros* donde muestra mayormente «su disconformidad con la desproporción en la *amplificatio*, principalmente en boca de Cipión» (2015: 69).

2. Recordemos el célebre pasaje donde, tras preguntarle Marcio a Valdés acerca del estilo en romance castellano —oral y escrito—, este último responde: «Para deziros la verdad, muy pocas cosas observo, porque el estilo que tengo me es natural, y sin afetatión ninguna escrivo como hablo; solamente tengo cuidado de usar de vocablos que sinifiquen bien lo que quiero dezir, y dígolo quanto más llanamente me es possible, porque a mi parecer en ninguna lengua stá bien lafetatión. Quanto a la diferentia en el alçar o abaxar el estilo, según lo que escrivo o a quien escrivo, guardo lo mesmo que guardáis vosotros en el latín» (*Diálogo de la lengua*, 238). Aunque la claridad no está necesariamente ligada a la brevedad, en muchas ocasiones van de la mano; como señala Medina López-Lucendo a propósito de la elipsis, «la omisión de todo aquello que puede sobrentenderse por el contexto es un rasgo característico de la concisión propia de la comunicación cotidiana» (2016: 309-310). Al citar textos antiguos, indicamos el número de página únicamente en las obras auriseculares, para facilitar su localización.

3. A través de la voz de Favelo, este realiza una defensa de la mesura en el hablar: «De manera que [las grullas] son sínbolo de la prudencia y, según dice Pierio en su *Historia jeroglífica*, sinifican el gobierno democrático de los prudentes y sabios, que deben ser diestros en el escrebir y cautos en el hablar» (*Ortografía castellana*, *Problema*, 444-445).

4. Se trata de la censura de los habladores, un tópico en el Siglo de Oro que se asocia a la prudencia y a la discreción. De ello dan cuenta obras como la *Silva de varia lección* de Pedro Mexía o los *Sueños* de Quevedo.

5. Las citas del *Guzmán de Alfarache* proceden de la edición de Luis Gómez Canseco (2012), recogida en la bibliografía.

6. Nos parece muy acertada la siguiente observación de Francisco Rico: «La identificación de lengua hablada y lengua escrita queda de manifiesto en la frecuencia del anacoluto, muy característico de la prosa suelta de Alemán» (1967: CLXI). Para la oralidad del *Guzmán*, véase también Peale (1979).

7. Véase, entre otros, el interesante estudio de Sobejano (1972), quien define a algunos de sus

debemos tener en cuenta que también se trata de uno de los personajes literarios más hábiles en el *decir sin decir*. Así, su discurso está plagado de algunas de las denominadas «figuras de omisión», que se combinan con los restantes recursos, pero cuyo uso tiene un objetivo en ocasiones específico. Como ya hemos anticipado, ello no quiere decir que dichas figuras se enmarquen necesariamente en la claridad del «escrivo como hablo» valdesiano (*Diálogo de la lengua*, 238), sino que existe una vertiente ligada al laconismo donde los mecanismos de la *brevitas* pueden funcionar como recursos de agudeza y, por tanto, alejarse de la sencillez. Esta última línea se asocia a las tendencias retóricas de la época[8] y, en concreto, a uno de los debates literarios fundamentales en el Siglo de Oro: aquel que afecta a los cambios de modelos en prosa. La progresiva preferencia por el estilo de autores como Salustio, Tácito[9] o Séneca —donde la omisión y, por tanto, la *brevitas* y la concisión, tenían no poca importancia—, con la consecuente pérdida de presencia del ciceroniano, es un hecho que, pese a tener su máximo esplendor en la literatura áurea española con posterioridad a la escritura del *Guzmán*,[10] se había iniciado décadas antes.[11] No olvidemos que, como advirtió Foulché-Delbosc (1918: 556), en el retrato que acompaña ediciones autorizadas de sus obras Alemán sostiene probablemente un libro de Cornelio Tácito, a quien los intelectuales de la época solían tener «como soporte doctrinal sobre el que basar el comportamiento del hombre en aquella sociedad española deprimida por una profunda crisis moral y económica» (Piñero Ramírez 2014: XLIV). Piñero Ramírez llega a afirmar que el tacitismo constituye «la gran clave para desentrañar el sentido de la totalidad de la historia del *Pícaro* y, también, de buena parte del resto de su obra» (2014: XLV). Además de doctrinal, Tácito podría haber constituido también un referente en el estilo, pues sus escritos «se caracterizan por un estilo cuidado y por un lenguaje acerado, en el que se aprecia una clara tendencia

representantes —entre ellos, el que nos ocupa en el presente trabajo— como «grandes habladores y, en múltiples ocasiones, censores incontinentes»; de hecho, considera definitoria del pícaro su locuacidad crítica (1972: 467). Para la murmuración en el *Guzmán de Alfarache*, puede consultarse el exhaustivo trabajo de Ramírez Santacruz (2012).

8. No nos referimos únicamente al progresivo rechazo de la circularidad ciceroniana, sino también «a la tradición que pervivió en la cultura y la educación griegas, tanto helenística como bizantina» (López Grigera 1994: 69); mención especial merece Hermógenes de Tarso, cuyas *Ideas* se vinculan, para López Grigera, a dicho cambio de norma estilística (1994: 54).

9. Su uso del zeugma era destacable. De ello dan cuenta, por ejemplo, los trabajos de Brink (1944) y Grau Codina (2005). Este último definió su estilo a través de tres características esenciales —no casualmente— en la prosa alemaniana: *brevitas* o afán de concisión, «*variatio* frente a la *concinnitas*, para evitar el paralelismo y la simetría» e «inclinación por lo sentencioso» (Grau Codina 2005: 144).

10. A ello responderá con frecuencia la obra de autores como Francisco de Quevedo. Recordemos la siguiente observación de Maxime Chevalier: «Quevedo gusta de la brevedad, Quevedo gusta de la concisión; Quevedo gusta de la densidad —'lo bueno, si breve, dos veces bueno'—; le encanta la frase de corte senequista, el verso de Marcial» (1992: 120).

11. De hecho, ya había sido apuntado por Erasmo en su *Ciceronianus* (1528). Véase Croll (1966).

por la oración abreviada, condensada, que se acerca al aforismo y da rotundidad a las frases» (Piñero Ramírez 2014: L).[12]

En consecuencia, y pese a la gran mezcla de corrientes que dejaron su impronta en los autores del humanismo tardío, el gusto por los mecanismos de la *brevitas* en obras como el *Guzmán* responde a una serie de condicionantes históricos por los que la escritura de Alemán se vio notablemente influida.

De este modo, la supresión de conjunciones (asíndeton); la omisión de términos sobreentendidos y recuperables a través del sistema de la lengua (elipsis), o expresados en el discurso pero necesarios de nuevo en él (zeugma); el empleo de un término en el que varias de sus acepciones funcionan simultáneamente (silepsis); la abrupta interrupción de una idea (reticencia o aposiopesis), constituyen mecanismos retóricos habituales en la obra que nos ocupa.[13] Así, el *Guzmán de Alfarache* contiene un número apreciable de figuras de omisión, que con frecuencia generan ambigüedades, y que reclaman la activa participación del lector discreto, que ha de colaborar en el juego retórico.[14] Una de dichas figuras es el zeugma, predilecta en la escritura de Mateo Alemán[15] y, más concretamente, en su *Guzmán*. Por ello, en las siguientes páginas intentaremos demostrar el importante papel que adquiere en el estilo de la obra y determinar sus distintas funciones en el texto, clasificando las distintas variantes empleadas y las razones de su uso en el relato. Pero antes señalaremos las ideas de algunos autores que han trabajado sobre este aspecto, como punto de partida de nuestro análisis.

Aunque son muy frecuentes las referencias a las figuras empleadas en el *Guzmán de Alfarache*, no ocurre lo mismo con los trabajos dedicados con exclusividad a la *elocutio* de la obra, hecho que ha impedido una mayor profundización en cada uno de los recursos[16] y, en consecuencia —y frente a lo que ocurre a pro-

12. Si bien estos rasgos son también esenciales en el estilo del *Guzmán*, Alemán presenta una tendencia a la amplificación y la acumulación que determinan que la sentenciosidad se combine con la circularidad ciceroniana y con recursos ajenos a la *brevitas*.

13. Para una clara caracterización de cada uno de ellos, véase Azaustre y Casas (1997: 106-108).

14. Recordemos las atinadas palabras de Karl Vossler: «El *ceugma*, siendo una figura de elocuencia esencialmente enfática, consiste siempre en un apelar del que habla al que oye, en un acomodar del estilo al auditorio, un aguzar, citar y revelar los sentidos más íntimos de las palabras; en suma es un conjuro, una evocación y un como encantamiento mágico» (1934: 39).

15. Las siguientes palabras de Rodríguez Mansilla —en su blog *Oro de Indias*, y redactadas a propósito del primer volumen de *La obra completa* (2014) de Alemán— dan buena cuenta de ello: «Este volumen de *Obra varia* agrupa una serie de textos que revelan el carácter polifacético, además de la vocación intelectual, de Mateo Alemán. Una primera impresión, que salta a la vista del lector curioso al tener contacto con estas páginas, es que el sevillano tiene un estilo particular y que lo aplica a todos sus textos (con la excepción del *Informe secreto* ya que no lo pergeñó él). […] Los textos de la *Obra varia* nos confirman este riguroso y prolífico estilo alemaniano, con sus juegos de ingenio (donde el calambur y el zeugma son recursos favoritos) y tal eufonía que provoca leerlo en voz alta» (9 de febrero de 2015). Por su parte, Gómez Canseco habla del «omnipresente zeugma» (2012: 823).

16. Existen ciertas excepciones. Por ejemplo, Hatzfeld (1975) dedica secciones de un artículo

pósito de otros autores—,[17] la caracterización de la escritura de Alemán a través del estilo. Ello se ve corroborado al abordar el zeugma; pese a que encontramos ciertas referencias a su importancia en el texto, existe una ausencia de trabajos centrados en este aspecto. A continuación extraemos algunas de las reflexiones más relevantes para su estudio.

Comenzaremos destacando el interés de las siguientes palabras de Celina S. de Cortázar, quien —dentro de un estudio acerca de la estructura— destaca al zeugma como una de las figuras esenciales del *Guzmán*: «Alemán rehúye el hipérbaton y las formas rebuscadas; la construcción es llana, dificultada a ratos por el uso insistente del zeugma, la tendencia al lenguaje metafórico y el gusto incipiente por los enlaces abstracto-concretos» (Sabor de Cortázar 1962: 90). Se trata de una afirmación esencial en lo que afecta a las preferencias de Alemán, quien no quiso resultar demasiado complejo, pero algunas de cuyas tendencias fueron por otro camino. En la misma dirección apunta Francisco Rico; en su edición de 1967 —dentro de *La novela picaresca española*— realiza una sintética pero verdaderamente acertada revisión de los recursos utilizados por Alemán, un autor que «está muy lejos de sentir la tentación cultista a que ya iba cediendo más de un coetáneo. Los latinismos recusables (según el criterio de la época) son tan escasos como faltos de afectación presuntuosa» (1967: CLXI). A propósito de la figura que nos ocupa, Rico afirma lo siguiente: «el ingenio acerado de Alemán se supera a sí mismo en el manejo del zeugma; no sólo, por supuesto, el zeugma simple, limitado a recoger con el pronombre la noción ya expresada […], sino especialmente el zeugma dilógico, uno de cuyos términos reproduce distinta acepción de la voz en juego» (1967: CLXVI).[18] A su vez, asocia la vertiente compleja del zeugma al equívoco, figura a la que está estrechamente ligada, y que también es muy del gusto de Alemán (1967: CLXVI-CLXVII).

Son bastantes más los autores que hacen sucintas apreciaciones sobre el zeugma en el *Guzmán*,[19] como iremos viendo a lo largo del estudio. En general,

---

a figuras como el quiasmo o las de repetición en general, y Devoto (1984) ha llevado a cabo un estudio completo del uso del *homeotéleuton*, figura esencial en la obra.

17. En el caso de Quevedo, por ejemplo, encontramos los trabajos de Azaustre Galiana, Cánovas Méndez, González Quintas o Tobar Quintanar. El segundo de ellos publicó en 1996 —además de *Aproximación al estilo de Quevedo* (1996a)— un artículo titulado «Elipsis y zeugma en *El Buscón* de Quevedo» (1996b), donde analiza el empleo de ambas figuras en un pasaje descriptivo de esta obra.

18. En este caso, Rico aplica la distinción de simple y dilógico, incluyendo en la primera de las categorías los casos donde el término omitido sigue estando presente a través de un pronombre que recupera su significado de forma idéntica. Como veremos al desarrollar el marco teórico, en este trabajo recurrimos a la terminología de Lausberg (1960), parcialmente distinta.

19. Davis indica que se trata de la forma más desarrollada de la elipsis (1975: 204). Por su parte, Grippen lo incluye dentro de la lista de recursos más destacados —concretamente, en el puesto catorce de los dieciséis más frecuentes— en el *Guzmán*, aunque define únicamente su vertiente compleja (1976: 108). Mientras tanto, Márquez Villanueva menciona esta figura a la hora de valorar positivamente el estilo de la carta de la esclava blanca al protagonista, «único rayo de sol que

consideran el zeugma como uno de los mecanismos más usados en el texto, no tanto por motivos de adecuación al género o a la finalidad perseguida, sino más bien por una predilección del autor, que tiende a recurrir a «elementos sintácticamente diferentes» e «ingeniosos zeugmas», algunos de los cuales fusionan términos abstractos y concretos cuya lejanía resulta cómica (Hatzfeld 1975: 13). Por ello nos interesa especialmente, como figura cuyo estudio puede contribuir a la caracterización del estilo de Alemán a través de sus tendencias de escritura.

Marco teórico: el zeugma en el sistema de la retórica

Como es bien sabido, el zeugma es aquella figura de omisión que «consiste en expresar una sola vez un vocablo en un discurso que lo requiere en más ocasiones, de manera que, tras su primera aparición, el término debe ser sobreentendido» (Azaustre y Casas 1997: 107). Presenta dos modalidades principales: el zeugma no complejo —simple, en el presente trabajo—, que constituye para Lausberg una «abreviación elegante» que no supone cambio de ningún tipo en el término sobreentendido, y el zeugma complejo, donde el nuevo sistema se enriquece por una nueva tensión entre sus componentes al producirse modificaciones en el término omitido (Lausberg 1967: §§693-694, 149-150); estas pueden ser formales —zeugma sintácticamente complejo— o de sentido —zeugma semánticamente complejo— (Lausberg 1967: §700, 153). La vertiente compleja supone, en consecuencia, un mayor reto para el lector, que no solo ha de recuperar un término presente con anterioridad en el texto, sino que además ha de llevar a cabo las necesarias modificaciones para poder comprender el sentido del pasaje.

En nuestro análisis partiremos de la clara tipología presentada por Lausberg (1960), cuyo uso de los tratados clásicos desvela interesantes caracterizaciones de esta figura. Siguiendo la estela del filólogo alemán, y con el fin de delimitar el fenómeno que pretendemos analizar, a continuación realizaremos una sucinta revisión de algunos de los tratados —también medievales y áureos— que abordan el zeugma, algunos de los cuales pudieron haber sido empleados en la formación de Mateo Alemán.

Los tratadistas se han referido a este recurso con diferentes denominaciones —'επεζευγμένον, ζεῦγμα,[20] *adiunctio*, *coniunctio*, *nexum* o *iniunctum*, entre

logra penetrar la lobreguez del *Guzmán de Alfarache* con el espontáneo florecer de figuras retóricas en alianza con el habla más llana de la ciudad, con la hipérbole y el zeugma realzados en galas de fantasía andaluza» (2002: 61); el pasaje que cita es el siguiente: «Que a fe que te tengo ya pesado a ellas [sus lágrimas] y sacárate a nado de aquese calabozo, donde tienes mi alma encadenada» (II, III, VII, 726). Mencionaremos las observaciones realizadas por los editores de la obra en las notas explicativas más adelante.

20. Medina López-Lucendo (2016: 314) apunta que la primera aparición de esta denominación griega —simplificación del *'επεζευγμένον* empleado por Quintiliano— tiene lugar en el tratado *Περὶ σχημάτων* de Alejandro Numenio.

otras—,[21] aunque ciertos autores señalan sutiles diferencias. De este modo, existe un uso alternante de los términos griegos —preferentemente, zeugma— y latinos. Sin embargo, la *adiunctio* parece corresponderse en ocasiones con dos subtipos de zeugma: *proto* e *histero* o *hipozeugma*; en el primer caso (*protozeugma*), el término presente en el texto se sitúa al inicio de la construcción, mientras que en el segundo (*histero o hipozeugma*) aparece al final de la misma. La *coniunctio* equivaldría al *mesozeugma*, donde dicho término se coloca en el medio. En la *Rhetorica ad Herennium* encontramos la siguiente definición: «hay *adjunción* cuando colocamos el verbo de la frase no en el medio sino al comienzo o al final» (IV, 27, 38). A propósito de esta definición, Salvador Núñez indica que se trata de una variante formal de la *coniunctio* (*synexēugménon*), que «consiste en la ordenación complexiva de un predicado a varios miembros o incisos», diferenciándose de la *adiunctio* en que esta última «se forma con la anteposición o postposición del predicado», y la primera «mediante la interposición del predicado» (1997: 268).[22] A su vez, Núñez apunta que la vinculación entre ambas figuras determinó que Quintiliano (*Institutio oratoria*, IX, 3, 62-63) las uniera terminológicamente, y que «equivale al zeugma de los gramáticos» (1997: 268); *adiunctio* y *coniunctio* se fusionarían, adoptando el significado de lo que hoy denominamos zeugma.

En los tratados ariseculares volvemos a encontrar la mencionada diferenciación terminológica en función de la posición. Un buen ejemplo lo constituye *De figuris liber* (fol. VII r.º) de Despauterio (Jean Despautère). También da cuenta de ello, ya en el ámbito hispano, la *Retórica eclesiástica* de fray Luis de Granada: «como se puede colocar aquella palabra en estas tres posiciones, esto es, al principio, en el medio y al final, los griegos distinguieron tres tipos de zeugmas, a saber, el προτοζεύγμα, el μεσσοζεύγμα y ὑπεροζεύγμα, por dar a entender esta diferencia» (V, XI, 1, 505). Este último autor señala igualmente que *adiunctio* es el término latino para el griego ζέυγμα (*Retórica eclesiástica*, V, XI, 1, 505). Al caracterizar esta figura parte de la *Institutio oratoria* (IX, III, 62-63); tanto él como Quintiliano ejemplifican con los discursos *Pro Cluentio* e *In Catilinam* de Cicerón, cuyo estilo fue, retóricamente hablando, modelo para la prosa europea durante mucho tiempo.[23]

21. Pseudo Iulius Rufinianus había apuntado en su *De schematis lexeos* que la denominación *zeugma* se corresponde con las latinas *ligatio* y *adnexio* (3, 24). Medina López-Lucendo (2016: 324) indica que se trata del único escrito, dentro de la tratadística retórica latina tardía, donde se diferencian el zeugma simple (ζεῦγμα) del complejo (σύλληψις). Este último término (*silepsis*), también empleado por Jiménez Patón, hoy es considerado como una figura parcialmente distinta, aunque muy próxima, y que «consiste en el uso de un término en dos acepciones simultáneas, generalmente una recta y otra figurada, en el mismo contexto; en este sentido, la silepsis puede ser considerada como un caso extremo de zeugma complejo» (Azaustre y Casas 1997: 108).

22. Ideas similares están presentes en la *Glosa super «Graecismum» Eberhardi Bethuniensis* (III, 72-75, 512-541).

23. Sin embargo, ninguno de los dos lo identifica como el autor de los pasajes que cita, como

Al margen de la nomenclatura,[24] la tradición retórica clásica proporciona numerosas definiciones del zeugma; las características más frecuentes afectan a la etimología de la palabra y al aspecto que la define: la aparición —explícita y tácita— de una palabra o grupo de palabras en más de una secuencia.

Continuando con la síntesis de algunos de los tratadistas que han realizado una aproximación a la figura del zeugma, resulta inevitable mencionar las ideas de comentaristas de autores como Virgilio u Horacio. Un buen ejemplo lo constituye Pomponio Porfirio, quien en su *Commentum in Horatium Flaccum* señala en más de una decena de ocasiones la presencia del zeugma, escuetamente definido como *coniunctionem* (*Carmina*, II, 8, 27).

En su *Ars grammatica*, y en línea con la tradición, Donato considera esta figura como «unius uerbi conclusio diuersis clausulis apte coniuncta» (*Ars maior*, III, 5, 13).[25] Por su parte, el glosador del *Graecismus* de Évrard de Béthune, tras caracterizar el zeugma recurriendo precisamente a Donato y, además, al *Doctrinale*,[26] ofrece varias claves que permiten comprender la razón del uso de algunos de los mecanismos de la *brevitas*, tales como el huir de la repetición excesiva, que —según considera— provoca tedio y turba el sentido (I, 51, 1418-1421); en su argumentación recurre a la *auctoritas* virgiliana.[27] A ello añade en fragmentos posteriores la facilidad de que surjan malinterpretaciones derivadas de la reiteración verbal, evitables gracias al empleo de esta figura.[28]

Aproximándonos al Siglo de Oro, podemos apreciar que las caracterizaciones del zeugma siguen en la misma línea. Nebrija apunta en su *Gramática* que esta figura tiene lugar «cuando debaxo de un verbo se cierran muchas cláusulas, como diziendo *Pedro i Martín i Antonio lee* por dezir *Pedro lee i Martín lee i*

---

tampoco lo hacen, por ejemplo, Maturanzio en su edición de la *Rhetorica ad Herennium* o Cipriano Suárez en *De arte rhetorica libri III*. Sí lo hace el licenciado Mesa de Olmeda en su *Digresionario poético*. Para todo ello, véase Martínez Berriochoa (2018: 734-735), quien alude al *De copia verborum ac rerum* de Erasmo como posible referencia de este último texto.

24. Para una revisión más exhaustiva, véase Medina López-Lucendo (2016), quien realiza una recopilación de los distintos términos empleados a lo largo de la tratadística —gramatical y retórica— de la latinidad tardía (2016: 335). En esta obra (2016: 320-323) podrá encontrarse, por ejemplo, un análisis detallado del tratamiento del zeugma en *De figuris sententiarum et elocutionis liber* de Aquila Romanus, quien utiliza una nomenclatura y unas definiciones parcialmente diversas a las tradicionales.

25. Citamos por la edición de Holtz (1981). Medina López-Lucendo lo traduce de la siguiente manera: «el *zeugma* consiste en el cierre mediante un solo verbo que concuerda convenientemente con diversas cláusulas» (2016: 569).

26. La cita que recoge (I, 51, 1398-1399) es la siguiente: «zeuma fit in uerbo si plurima clauseris uno».

27. Al igual que ocurría con Tácito, Virgilio es un autor del que la crítica ha destacado su hábil uso del zeugma. Puede consultarse, por ejemplo, el breve estudio de Mack (1980).

28. Las acepciones complementarias del zeugma en la tratadística latina tardía podrán consultarse, al igual que las variantes de terminología, en Medina López-Lucendo (2016).

Antonio lee.[29] I llama se zeugma, que quiere dezir 'conjunción'» (IV, VII, 131). Fray Luis de Granada indica que a través de ella «se hace referir a una sola palabra, colocada la primera o la última, muchas frases, de las cuales cada una necesitaría <esa palabra> si se pusiera sola» (V, XI, 1, 505). Mientras tanto, Herrera —quien traduce *zeuma* como *ligadura* o *ayuntamiento* al comentar el verso inicial del soneto I de Garcilaso— considera que aparece «cuando un verbo se llega comúnmente a muchas sentencias i conviene a todas con igual sinificado» (*Anotaciones*, 282-283). Cabe señalar también la caracterización llevada a cabo por Luis Alfonso de Carvallo, quien opina que «*adjunción* es cuando con un nombre o verbo solo se perfeccionan dos o más sentencias, como: 'Todas las cosas al hombre / y el hombre a Dios se subjetan'» (*Cisne de Apolo*, IV, §VI, 332).

El ya mencionado Despauterio influyó notablemente en Bartolomé Jiménez Patón. Las observaciones de este último sobre las figuras de omisión son verdaderamente atinadas, como demuestran las obras incluidas en su *Mercurius Trimegistus* (1621). En la *Eloquentia sacra* parece indicar que el fenómeno del zeugma tiene lugar cuando una palabra, colocada al inicio o al final del período, se refiere a diversas sentencias (IX, fol. 14 r.º). Ya había recogido una definición similar en su *Elocuencia española en arte* de 1604: «Adiunctión que los Griegos llaman, y los Grammáticos, Zeuma es quando a una palabra que se pone al principio o al fin se han de referir muchas otras partes, porque si cada parte se pusiera de por sí echara menos aquella palabra» (IX, 109). En la *Eloquentia romana* (IX, fol. 235 r.º)[30] añade la posibilidad de que el término omitido aparezca en el medio, no solo al inicio o al final de la construcción, idea que argumenta recurriendo a Despauterio. Tanto en esta última obra (IX, fol. 235 r.º) como en la *Eloquentia sacra* (IX, fol. 14 r.º) identifica las denominaciones *adiunctio*, zeugma, *hipozeugma* y *protozeugma*.

Consideramos destacable que Jiménez Patón, atento a su similitud, considerase silepsis los casos de zeugma complejo. Ello ocurre en los tres textos mencionados, como refleja el siguiente pasaje: «Quando lo que se echa menos es necessario que se varíe mudando género o número se dize Silepsis, como *Tú lees y yo*, donde se saca para entenderlo leo de primera persona estando lo expresado de segunda» (*Elocuencia española en arte*, IX, 109). Hoy se tiende, en cambio, a reservar este término para aquellos casos donde una palabra se refiere simultáneamente a dos realidades, no cuando designa dichas realidades en dos apariciones diversas —explícita y tácita—, como ya hemos señalado.

Pese a la coherencia que destaca en la caracterización del zeugma por parte de los tratadistas clásicos y modernos, la crítica actual ha tendido a hacer más compleja su definición; distintos artículos acerca de tratamientos de esta figura

29. Como veremos un poco más adelante, este ejemplo no se halla demasiado alejado del expuesto por Jiménez Patón en su *Elocuencia española en arte* (IX, 109).
30. También en la *Elocuencia española en arte* de 1621.

cuyos autores consideran erróneos parecen ser consecuencia de una diversificación de opiniones. Aunque el debate resulta de interés,[31] en el presente trabajo tendremos en cuenta principalmente las caracterizaciones de Lausberg (1960) y Azaustre y Casas (1997), de gran claridad y eficacia para analizar la prosa de Mateo Alemán. Por otra parte, a lo largo del análisis aludiremos a distintos criterios que, a nuestro parecer, contribuyen a la comprensión del zeugma en la obra del sevillano. El primero tiene que ver con la finalidad del discurso —buscar la variedad, evitar la cacofonía que producen términos demasiado próximos, aligerar la sintaxis, etc.—; otro, próximo al anterior, afecta a la asociación de tipo de discurso —narración, enumeración, amplificación, etc.— y estilo.

En cuanto a la finalidad de esta figura, debemos tener en cuenta que en principio una de sus utilidades principales es proporcionar la *variatio* o *varietas*, «fenómeno de conjunto de la retórica» que «contrarresta el *taedium* […] del público mediante la variación en el hilo de las ideas […] y en su expresión elocutiva» (Lausberg 1966: §257, 231). Como tal, tiene como finalidad *delectare*; sin embargo —y como veremos a continuación—, el zeugma no solo facilita el deleite del lector a través de la variedad y fluidez sintácticas, sino que también reclama su participación activa y le otorga un gran papel interpretativo, pues de él y de su memoria o pericia depende recuperar el sentido de aquello que ha sido omitido. A su vez, como mecanismo vinculado a la *detractio*,[32] «fenómeno de la *brevitas*», «produce el efecto de una sorpresa» (Lausberg 1967: §688, 147), hecho que lo convierte igualmente en mecanismo de agudeza.[33] Una excelente caracterización del denominado *zeugma de agudeza* fue llevada a cabo por Menéndez Pidal en *La lengua castellana en el siglo XVII* (sección de su *Historia de España* publicada póstumamente), donde considera que, pese a oponerse al principio de claridad, «alcanza en el siglo XVI un gran desarrollo, mucho mayor que en la Edad Media y más que en la época barroca, viniendo a ser uno de los rasgos más característicos de la lengua de esta época, como indicio de la espontaneidad y máxima viveza del hablante que cuenta con la acuidad y prontitud del oyente» (1991: 31-32). Es por ello que encontramos ejemplos de zeugma en textos escritos —en el caso de la prosa— por autores como Cervantes,[34] López

31. Pueden consultarse Lussky (1953) o Requejo Prieto (1989), quienes apuntan a una frecuente —y desacertada— consideración del zeugma como un hecho más amplio de lo que, según opinan, en realidad es. El primero señala dos tipos de omisiones erróneamente tratadas como casos de zeugma; el segundo se centra en el manual *Lateinische Syntax und Stilistik* (1965) de Hofmann y Szantyr.

32. En concreto, y siguiendo a Lausberg (1967: §692), el zeugma forma parte de la *detractio* parentética.

33. Se trata de un fenómeno que Alemán, como Quevedo (Martínez Bogo 2009: 3), hizo que recayera fundamentalmente en la *elocutio* de sus obras.

34. Para el zeugma y la elipsis en el *Quijote*, puede consultarse Brucart (2016). Consideramos especialmente interesante el empleo del «zeugma intercapítulos, con el epígrafe de por medio» (Martín Morán 1997: 128).

de Úbeda, Quevedo o Gracián, estando muy presente también en géneros como el diálogo[35] o el discurso religioso.[36]

Pese a la eficacia de esta figura, y a su frecuente aparición en la literatura áurea, debemos tener en cuenta el peligro que su uso conlleva de caer en la *detractio* defectuosa, «consecuencia de la excesiva *brevitas* de la *elocutio*» que «es, por tanto, una falta contra la *perspicuitas*» (Lausberg 1967: §504, 38).[37] De hecho, y aunque aplicadas a la poesía amorosa de cancionero, resultan muy pertinentes las siguientes palabras de Casas Rigall, quien defiende que «su carácter extremadamente artificioso es la causa del bajo índice de uso del zeugma: […] en el plano semántico, salvo en el caso de la *enumeratio* zeugmática, de constitución sencilla, la dificultad técnica de este recurso limitó su progresión» (1995: 128). Se trata de un aspecto a tener en cuenta a la hora de analizar la presencia del zeugma en la prosa de Mateo Alemán.

En este análisis intentaremos centrarnos en aquellas funciones y usos de esta figura que resultan más relevantes en el estilo de Alemán, o que vienen determinados por la finalidad, el contenido o los personajes de su obra. Por ello, solo nos referiremos brevemente a aquellas apariciones que son habituales en la lengua ordinaria y que pueden no obedecer, por tanto, a un interés concreto del autor, ni responder a sus tendencias de escritura. En palabras de Casas Rigall, estos últimos son ejemplos de zeugma que, «aun siendo agentes de *brevitas*, carecen por sí mismos de carga ingeniosa: son técnicas convencionales de aplicación mecánica» (1995: 126), hecho que puede extenderse a todos los casos de zeugma simple. Ello enlaza con una observación de Quintiliano que debemos tener muy en cuenta al abordar el estilo de un autor: «esta figura une también los diversos géneros gramaticales, cuando damos a entender varón y hembra en la palabra *hijos*, y mezcla las formas del singular con las del plural. Pero éstas son

35. En los diálogos renacentistas, «la conexión mediante elementos anafóricos referidos al turno anterior es procedimiento también habitualísimo, y ya muy estudiado. También en los Siglos de Oro la escritura, en especial, pero no solo, la barroca, convirtió dicho mecanismo, unido a la elipsis, en un recurso retórico de máximo ingenio (los 'zeugmas dilógicos' de que hablan los especialistas)» (Cano Aguilar 2016: 151).

36. Puede consultarse la tesis de Villegas Paredes (2008).

37. De ello eran muy conscientes los contemporáneos de Alemán; Pérez de Ledesma —seudónimo de José de Ormaza— dedica las siguientes palabras de su *Censura de la elocuencia* al «Estilo breue con agudeza»: «este arquear la cláusula, para que en poco recoja mucho y todo lo descubra, es primor de grandes plumas. Y los que no tienen tanta felicidad, aunque de grandes ingenios, hablan crepúsculos y son bocas de noche, quando menos tenebrosos. Vemos con este achaque ingenios príncipes, pero desdicha es ser Príncipes de las tinieblas» (XX, 113-114). Algo similar apunta en el capítulo «Del afectado Lacónico», donde señala que «no distan mucho de los pueriles los que con vna hipocresía de grauedad afectan parecer sentenciosos y de pocas palabras, mas de las sentencias no toman más que el eco sin el alma. Todo su cuidado ponen en hablar con trauas y asaltillos: en acabando las cláusulas de repente y sin número, ya les parece que son vnos Sénecas. También éstos imitan sólo lo tartamudo. Esto es lo que llama Quintiliano: *Elumbare dictionem*; y yo: no dezir cosa de sustancia» (XV, 103).

cosas tan corrientes, que no pueden reclamar para sí pertenecer al rango artístico de las figuras. Es claramente una figura lo que se une en una diversa forma de expresión (= donde se unen formas de expresión diversamente configuradas)» (IX, III, 63-64).

En el pasaje citado, Quintiliano señalaba ya una cuestión esencial en el estudio retórico de un texto: la necesidad de distinguir los rasgos que son propios del estilo de un autor o que vienen determinados por la finalidad, el contenido o los personajes de su obra literaria, de aquellos que forman parte de la lengua ordinaria y pueden no obedecer, por tanto, a un interés concreto del autor ni a sus tendencias de escritura. Ello afecta en gran medida al análisis del zeugma en la prosa alemaniana; como veremos, el estudio de su *Guzmán* desvela que las variantes más frecuentes son la simple y la sintácticamente compleja, muy habituales en el uso cotidiano y que, en consecuencia —y si bien no carecen de interés—, pueden no parecer tan conclusivas en lo que afecta a una sistematización de las tendencias de Alemán.

Por todo lo comentado en la presente sección, el uso de esta figura se integra perfectamente en el *Guzmán*, cuya multiplicidad de estilos viene precisamente determinada entre otros aspectos por la variedad de géneros, voces y finalidades textuales que se intercalan en el texto. De esta idea partiremos en el análisis de la figura, sin entrar en mayores tipologías que la que diferencia el zeugma simple del complejo, por su pertinencia en la obra que nos ocupa.

Análisis retórico del zeugma en el *Guzmán*

Al analizar retóricamente el estilo del *Guzmán*, el zeugma se revela como una de las figuras más características. Su estudio —ligado al de aquellos recursos con él relacionados— contribuye a caracterizar mejor el estilo de este relato picaresco. En el presente análisis distinguiremos aquellos casos donde el término sobreentendido no es modificado —zeugma simple— de aquellos otros donde sí lo es, pues Alemán tiende a recurrir a cada una de las vertientes con distintos propósitos a lo largo de las dos partes de la obra.

Tipos de zeugma y sus finalidades

Zeugma simple

Una de las finalidades principales del zeugma es prevenir el tedio del lector. Es precisamente dicho interés por evitar la pesadez del discurso o, en otras palabras, por la búsqueda de la variedad y la fluidez sintáctica, el que parece estar en la base de la constante presencia del zeugma simple en el *Guzmán*, algo más usado que el complejo y que, sin resultar demasiado dificultoso para el lector, aligera su dilatado discurso. Su uso trasciende los distintos tipos de texto presentes en la obra, pero nos parece muy llamativo su empleo en las tan habituales enumeraciones, muy del gusto detallista de Alemán, y donde el zeugma suele afectar a

los artículos. En los pasajes enumerativos extensos el artículo tiende a aparecer inicialmente para ser después omitido.[38] Aunque, al menos en el caso del *Guzmán*, se trata de construcciones muy frecuentes en el uso común —en algunos casos, la omisión viene prácticamente exigida por la gramática de la lengua—, y no muy relevantes desde el punto de vista formal, responden a una tendencia muy marcada en Alemán. Veamos un ejemplo:

> Allí estaba *la* pera bergamota de Aranjuez, *la* ciruela ginovisca, melón de Granada, cidra sevillana, naranja y toronja de Plasencia, limón de Murcia, pepino de Valencia, tallos de las Islas, berenjena de Toledo, orejones de Aragón, patata de Málaga. (I, III, VII, 303)[39]

Como es también evidente, el modo de composición de Alemán no permite ser reducido a una serie de reglas de uso; por ello, tampoco existe una pauta que permita regularizar su actuación en estos casos. Simplemente parece que en ellos emplea el zeugma para evitar las secuencias cacofónicas,[40] excesivamente reiterativas o, a su parecer, imperfectas,[41] coincida o no la forma de la palabra.[42] En otros, sin embargo, recurre a la repetición para enfatizar. De ello dan cuenta los siguientes pasajes; mientras en los dos primeros opta por la omisión, en los dos últimos escoge la opción contraria:[43]

38. Evidentemente, no se trata de una tendencia exclusiva del sevillano; como indica Santos Alonso, Gracián —cuya inclinación a este tipo de omisiones «posiblemente le venga […] de la mano de Góngora»— «elide el artículo, lo mismo que elide otros elementos oracionales (el nombre y el verbo en sus continuos zeugmas, el nexo, ya sean preposiciones o conjunciones). Lo normal es elidir, lo anormal en Gracián es la redundancia, aunque también exista» (1981: 55).
39. Señalamos en cursiva los términos del zeugma presentes en el texto.
40. No olvidemos la importancia concedida a los sonidos en su *Ortografía castellana*, donde los considera esenciales para la persuasión: «De aquí se vino a llamar Orfeo, hijo de Calíope, una de las nueve musas, derivado de *caliophonos*, griego, que quiere decir lo mismo que buen sonido de palabras; lo cual se interpreta de los oradores, que con el suyo tan elegante y gracioso en ellas, con el almíbar o melosidad, que como de un panal se destila de sus labios, adulzan y regalan los oídos y son las cadenas de Georgias, el filósofo; roban y saltean los corazones por ellos en la manera misma que la música» (*Ortografía castellana*, I, 327). Un análisis del *Guzmán* desde la perspectiva de la *compositio* fonética podría ser revelador.
41. Como han demostrado algunos editores de la obra, se trata de un autor que tendía al perfeccionismo y, en consecuencia, a la revisión exhaustiva de sus escritos, llegando incluso a realizar impresiones en su propia casa (Rico 1967: XCI-XCII y Micó 2002: 245).
42. Aunque se trate de los casos más frecuentes, esta tendencia de Alemán no afecta solo al artículo. Veamos, por ejemplo, el siguiente pasaje, donde se omite una preposición: «Todos le agradecimos la merced y, porque ya concluían su rezado, estuvimos esperando *en* silencio y deseo» (I, I, VII, 112). Sin embargo, y como apuntaba con gran acierto Quintiliano en un pasaje recogido en el marco teórico, debemos distinguir este tipo de casos sutiles o aquellos lexicalizados de los que constituyen un verdadero extrañamiento lingüístico y, en consecuencia, resultan de mayor interés.
43. En el siguiente pasaje se combinan las dos opciones; se recurre a la omisión solamente ante los términos en plural: «Era gloria de ver la varia plumajería del capón, de la perdiz, de la tórtola, de la gallina, del pavo, zorzales, pichones, codornices, pollos, palomas y gansos, que, sacando por entre todo las cabezas de los conejos, parecían salir de los viveros» (I, II, VI, 207).

> Yo prometo, por *la* fe de Jesucristo que creo y orden que de caballería mantengo, de serte amigo fiel y *secreto*,[44] guardando el que depositares en mí, ayudándote con cuanto de mi hacienda y persona pudiere. (I, I, VIII, 140)

> Tanta es en ellos la ambición que quieren agregar a sí todas las cosas, haciéndose dueños y señores absolutos de *lo* espiritual y temporal, de malo y bueno, sin que alguno en algo se les aventaje. (II, I, II, 384)

> Querrían el melancólico, el sanguino, el colérico, el flemático, el compuesto, el desgarrado, el retórico, el filósofo, el religioso, el perdido, el cortesano, el rústico, el bárbaro, el discreto y aun la señora doña Calabaza que para sola ella escribiese a lo fruncido y que solo con su pensamiento y a su estilo me acomodase. (II, I, I, 378)

> ¿De qué valen, sino de que les digan y oigan ellas de buena gana la de sus amos, lo bien que comen, lo mucho que gastan, los ámbares que compran, las galas con que regalan y las músicas que dieron? (II, I, II, 391)

No debemos olvidar que muchos de los trazos que hoy podríamos considerar distintivos del estilo de una obra u autor, en la época eran usuales, por lo que no se trata propiamente de usos estilísticos. Aunque ello afecta a construcciones de índole diversa, el empleo del artículo presenta ciertas particularidades dignas de mención. Al encadenar distintos sustantivos, en el siglo XVI solía repetirse el artículo en su segunda aparición, excepto cuando los dos sustantivos formaban una unidad, como ha estudiado Keniston (1937). Según este autor, la sensación de unidad era más flexible en la época, por lo que los casos de omisión eran bastante más frecuentes que los de repetición (1937: 240), hecho que argumenta y ejemplifica a través de pasajes del *Lazarillo* o el *Guzmán*, entre otros. La elisión es habitual incluso cuando hay cambios morfológicos; observemos el siguiente pasaje:

> Sus palabras fueron tan amorosas, *el* razonamiento y consejos con que me despidió tan elegante y tierno, exhortándome a la virtud, que no pude resistir sin rasárseme con lágrimas los ojos. (II, I, VIII, 452-453)

En estos casos, la omisión de un término recuperable no dificulta la comprensión y aporta rapidez al ritmo, al tiempo que evita la reiteración de los artículos; en ocasiones proporciona incluso sentenciosidad al discurso.[45] Como

44. En este pasaje encontramos también un zeugma semánticamente complejo, donde el adjetivo inicial es sustituido por el sustantivo homónimo.

45. El efecto de este tipo de zeugmas sencillos es similar al que apunta Azaustre Galiana a propósito de *Virtud militante* de Quevedo, donde su finalidad «consiste en aligerar 'elegantemente' esas series [enumerativas], condensándolas mediante la elisión en los miembros de un término mencionado al comienzo» (1991: 425). Urí Martín, con respecto al *Chitón de las tarabillas*, expone una idea similar: «Para aligerar la monotonía y la lentitud rítmica que en ocasiones produce la reiteración constante de las mismas estructuras, lo normal es que cuando la enumeración se prolonga en exceso, mediante un zeugma Quevedo recurra a la supresión de algunos elementos

refleja alguno de los ejemplos ya presentados (II, I, I, 378 y II, I, II, 391), ello no implica la ausencia de enumeraciones donde Alemán reitera el artículo incluso estando en el mismo género y número; en estos casos, la acusada repetición puede dar cuenta de una intención rítmica.

En el encadenamiento de hechos o acciones el sevillano también tiende a rechazar la repetición, casi siempre innecesaria para la comprensión del discurso, que, en consecuencia, no se ve afectada por el zeugma. Ello quiere decir que, ante la posibilidad de repetir o no un término que puede ser fácilmente sobreentendido, Alemán suele optar por no incluirlo en su discurso, siempre y cuando ello no dificulte la interpretación:

> Tanto fue el número de los que acudieron, que, no pudiendo resistirse, los moros *dieron* a huir y los cristianos en su alcance, haciendo gran estrago, hasta meterlos por los arrabales de la ciudad, adonde muchos de los soldados entraron y saquearon grandes riquezas, cautivando algunas cabezas, entre las cuales fue Daraja, doncella mora, única hija del alcaide de aquella fortaleza. (*Historia de Ozmín y Daraja*, I, I, VIII, 113)

> En toda la noche no pude cobrar sueño, considerando en la *verdad* que la mujer me había confesado: que me acordaría de sus *manos* para en toda mi vida. Ved si la dijo, pues aún hago *memoria* de ellas para los que de mí sucedieren. Yo aseguro que no se hizo tanta de las de la griega Helena ni de la romana Lucrecia. (II, III, II, 618)[46]

También las descripciones —en muchos casos, de carácter enumerativo— corroboran el cuidado de Alemán al evitar la reiteración gratuita. Al igual que ocurre en los pasajes narrativos que encadenan sucesos, este tiende a indicar una única vez el verbo,[47] que, frente a la sintaxis latinizante, se sitúa generalmente al inicio de secuencia[48] y afecta a más de una oración. De este modo, y dada la sencillez de estas estructuras, Alemán evita tanto la reiteración como recurrir a otros términos; así se observa en los siguientes fragmentos:

---

que se sobreentienden en el discurso» (1998: 162). Para la omisión en la prosa de Quevedo, véase también Cánovas (1996a y 1996b).

46. En este pasaje, de mayor oscuridad a la usual en la narración, Alemán emplea un estilo que parece parodiar las razones de amor del relato sentimental.

47. Si bien cabría pensar en la posibilidad de realizar una clasificación de los distintos tipos de zeugma en función de la clase de palabra, ello depende siempre del contexto y la modalidad discursiva: en los momentos de mayor acción, el zeugma afecta principalmente al verbo, dada su recurrencia; en aquellos de carácter enumerativo, es el artículo el que ha de ser recuperado zeugmáticamente en mayor medida. Y así ocurre previsiblemente con las restantes clases de palabras.

48. No debemos olvidar que ello suele implicar una mayor facilidad de recuperación. Recordemos también que, como defendió Menéndez Pidal, «Valdés desecha también la afectación latinizante de colocar el verbo al fin de la frase, usada todavía en el período anterior como herencia del siglo xv» (1958: 71); en la misma línea parecen situarse autores como Mateo Alemán o Gracián. Para este último, véase la tesis de Tenorio Tenorio (2013: 334-335).

> Esta doncella tenían sus padres desposada con un caballero moro de Granada, cuyo nombre *era* Ozmín; sus calidades muy conformes a las de Daraja: mancebo, rico, galán, discreto y, sobre todo, valiente y animoso, y cada una de estas partes dispuesta a recebir un muy, y le era bien debido. (*Historia de Ozmín y Daraja*, I, I, VIII, 115)

> *Hallé* poblados los campos; los niños, mozos; los mozos, hombres; los hombres, viejos; y los viejos, fallecidos; las plazas, calles; y las calles muy de otra manera, con mucha mejoría en todo. (II, III, II, 622)

Así, el zeugma simple le sirve a Alemán para aligerar la monotonía del discurso. Ello tiene especial relevancia cuando se enlazan ideas acerca de un mismo asunto, en cuyo caso esta figura le permite no repetir términos o buscar expresiones sinonímicas, como se observa en los siguientes pasajes:

> Mas, como su divina Majestad envía los *trabajos* según se sirve y para los fines que sabe, todos enderezados a nuestro mayor bien, si queremos aprovecharnos de ellos, por todos le debemos dar gracias, pues son señales que no se olvida de nosotros. A mí me comenzaron a venir y me siguieron, sin dar un momento de espacio desde que comencé a caminar, y así en todas partes nunca me faltaron. Mas no eran estos de los que Dios envía, sino los que yo me buscaba. La diferencia que hay de unos a otros es que los venidos de la mano de Dios Él sabe sacarme de ellos y son los tales minas de oro finísimo, joyas preciosísimas cubiertas con una ligera capa de tierra, que con poco trabajo se pueden descubrir y hallar. Mas los que los hombres toman por sus vicios y deleites son píldoras doradas que, engañando la vista con aparencia falsa de sabroso gusto, dejan el cuerpo descompuesto y desbaratado; son verdes prados llenos de ponzoñosas víboras; piedras, al parecer, de mucha estima y debajo están llenas de alacranes, eterna muerte que con breve vida engaña. (I, I, III, 70)

> Aunque siempre temí sacar a luz aquesta segunda *parte*, después de algunos años acabada y vista —que aun muchos más fueran pocos para osar publicarla, y que sería mejor sustentar la buena opinión que proseguir a la primera, que tan a brazos abiertos fue generalmente de buena voluntad recebida—, dudé poner en condición el buen nombre, ya porque podría no parecer tan bien o no haber acertado a cumplir con mi deseo, que de ordinario donde mayor cuidado se pone suelen los desgraciados acertar menos. […] Verdaderamente habré de confesarle a mi concurrente —sea quien dice o diga quien sea— su mucha erudición, florido ingenio, profunda ciencia, grande donaire, curso en las letras humanas y divinas y ser sus discursos de calidad que le quedo invidioso y holgara fueran míos. […] En cualquier manera que haya sido, me puso en obligación, pues arguye que haber tomado tan excesivo y excusado trabajo de seguir mis obras nació de haberlas estimado por buenas. En lo mismo le pago siguiéndolo. Solo nos diferenciamos en haber él hecho segunda de mi primera y yo en imitar su segunda. Y lo haré a la tercera, si quisiere de mano hacer el envite, que se la habré de querer por fuerza,[49]

49. Probable agudeza con los términos del juego de naipes, presente en el siguiente pasaje del *Buscón*: «Para unos era tercera, primera para otros y flux para los dineros de todos» (I, I, 6).

> confiado que allá me darán lugar entre los muchos; que, como el campo es ancho, con la golosina del sujeto —a quien también ayudará la codicia—, saldrán mañana más partes que conejos de soto ni se hicieron glosas a «La bella» en tiempo de Castillejo. (*Letor*, II, 353-354)[50]

Otro hecho destacable es que en algunos casos el zeugma se distribuye en fragmentos del texto de índole diversa. En los pasajes que se citan abajo, coincide con el salto del diálogo a la narración, y de la digresión al relato:

> — […] Lo que luego de mañana se debe hacer es preguntar por él y procurarlo conocer. Y hecho esto, iremos después tomando *consejo* con el tiempo. No me pareció malo este. Salí por la ciudad y a pocos pasos y menos lances me lo señalaron con el dedo. (II, II, II, 482)

> Veréis cuál sea la mala inclinación de los hombres, que, con haber hecho aquel discurso en favor de la mujer que me llevó aquella miseria, me picaban tábanos por hallarla y di cien vueltas aquella noche por la propria calle, pareciéndome que pudiera ser volver a verla otra vez en el mismo puesto, sin saber por qué o para qué lo hacía, mas de así a la balda, hasta hacer *hora*. Ya cuando vi que lo era, fuime mi calle adelante. (II, III, II, 620)

En definitiva: en el *Guzmán*, la no repetición de partículas gracias al zeugma simple facilita una lectura más fluida al lograr una sintaxis menos pesada, aunque también pueda requerir en algún caso cierta atención para recuperar el término que ha sido omitido. Quizás por ello son más escasos los ejemplos de zeugma complejo, sobre todo semánticamente, dada su dificultad interpretativa y el interés de este autor por la claridad y el didactismo (recordemos su *Ortografía castellana*). En esta vertiente nos centraremos a continuación.

Zeugma complejo

El zeugma complejo que afecta a la forma del término omitido (zeugma sintácticamente complejo) es extremadamente habitual en la obra, al margen de la clase de palabra y de la modalidad discursiva. Pese a la clara distinción desarrollada por ciertos tratadistas antiguos, este tipo de zeugmas complejos están, en cuanto a su grado de dificultad, muy cercanos a los simples. Al igual que ocurre con el zeugma simple, Alemán lo emplea constantemente en medio de la narración suelta de las peripecias del pícaro; observemos los siguientes pasajes:

> Su buena conversación y dotrina nos entretuvo hasta Cantillana, donde *llegamos* casi al sol puesto, yo con buenas ganas de cenar y mi compañero de esperar el suyo; mas nunca vino. (I, I, IIII, 88)

50. Se trata de un caso donde la gran lejanía entre los términos presente y omitido podría dificultar la comprensión, pero en cambio el contexto evidencia el sentido.

> *Estaban* siempre juntos en un establo, en un pesebre y a un pasto, y el dueño no con mucho cuidado de tenerlos atados; antes de industria los dejaba sueltos para que ayudasen a repasar las leciones a las otras cabalgaduras de los huéspedes. (I, I, V, 89)

> Yo y mi compañero, con los alborotos y breve partida, que casi salimos huyendo, nos quedamos sin oír misa. Yo la solía oír todos los *días* por mi devoción. Desde aquel se me puso en la cabeza que tan malos principios era imposible tener buenos fines ni podía ya sucederme cosa buena ni hacérseme bien. (I, I, VI, 101)

> Luchando andaba comigo mismo. Cruel guerra se traba de pensamientos en casos tales. Consideraba de mí en qué había de parar, con qué me había de socorrer. ¡Válgame Dios, qué *apretado* se halla un corazón cuando no lo está la bolsa! (II, II, II, 477)[51]

En el *Guzmán* resulta muy interesante el empleo del zeugma semánticamente complejo, más inhabitual, pero de gran eficacia estilística. Buen ejemplo de ello lo encontramos en los siguientes pasajes, recurrentes en la época; el primero de ellos juega con dos sentidos de *doncella* ('criada' y 'virgen'); el segundo, con la fórmula *vuestra merced* y con la *merced* como recompensa o paga:

> ¡Cuántas *doncellas* lo han dejado de ser, hallándose obligadas de un papel de confites y unas coplas, o porque un vano le hizo tañer a la puerta y la enamoró con ajena gracia de lo que cantó el otro por él! (I, II, I, 161)[52]

> Señora, en cuanto tener vuestra merced queja de mí, ya sea con razón o sin ella, y acusar mi mal proceder, pase, porque cada uno siente como ama y conozco que todo aquesto nace de la mucha *merced* que la vuestra me hace. (II, I, II, 390)[53]

51. Este último es uno de los ejemplos escogidos por Karl Vossler para ilustrar la frecuencia del zeugma en la literatura áurea. Vossler selecciona, además del de Alemán, otros pasajes de autores como Cervantes, Vicente Espinel o Tirso de Molina. A su vez, observa con acierto que este recurso, insinuado «hasta en los más serios documentos oficiales», «no es siempre chistoso ni afectado, ni siempre intencionalmente ambiguo; a veces sale de pura negligencia y hace efecto de una precipitada e inconsiderada abreviación; otras veces tiene carácter de violencia» (1934: 38). En cuanto a la contextualización de la figura en la época, Vossler considera que «los ejemplos pululan con inconcebible variedad y frecuencia. Es muy del genio del castellano de entonces el omitir todo aquello que puede sobreentenderse, y el no repetir la misma palabra. De otra parte en los escritores medievales y en los siglos XVIII y XIX la figura en cuestión se encuentra mucho más raramente, y aún en el siglo de oro hay autores sobrios y analíticos que con evidente diligencia la evitan» (1934: 38-39).

52. Para la presencia de este zeugma en un pasaje del *Quijote* y de *La Dorotea*, véase Rothberg (1965), quien recuerda también la existencia del refrán «Doncella, y dígalo ella».

53. Como indicó Menéndez Pidal, este juego —presente en la obra de Santa Teresa— «ocurre varias veces en Cervantes, y tan corriente era que Quevedo, en su *Premática que este año de 1600 se ordenó*, incluye entre los bordoncillos mandados desterrar, el de 'Vuesa *Merced* me *la* haga'» (Menéndez Pidal 1991: 31). En el *Guzmán* aparece en varias ocasiones más; por ejemplo: «ya te envían hoy a llamar con un portero, y para tu negocio se lo suplicas, no cansándote de arrojarle '*mercedes*', pidiéndole que te las haga» (I, II, III, 174); «cuando se ofrezca en qué servir a vuestra *merced*, la que me hará en esto, soy caballero que la sabré reconocer» (II, II, V, 531); «—Ya, señor, sé que todos vuestras *mercedes* me las harán muy cumplidas y que lo que tuvieren proprio no me podrá faltar» (II, II, VIII, 573).

En este último caso llama la atención su empleo en el diálogo, siendo el zeugma poco habitual en el habla de Guzmanillo y de la gran mayoría de personajes humildes de la obra, cuyas intervenciones son deudoras de una oralidad muy destacada y que recurre fundamentalmente a la reiteración.[54] El zeugma semánticamente complejo resulta eficaz para caracterizar el discurso de aquellos personajes de rango más elevado, que sí se pueden permitir el frecuente empleo de la figura como recurso de agudeza que proporciona cierto ingenio y dificultad a sus palabras. Ello se refleja claramente en los relatos intercalados y los *exempla*, como ilustra el caso que acabamos de presentar (II, I, II, 390), pero Alemán lo utiliza también en las intervenciones insertas en la narración cuando pertenecen a personajes cuyo estatus y proceder contrasta con el de Guzmán. Así sucede en la siguiente intervención de la «señora principal, noble, llamada Fabia» (II, I, V, 419) de quien se enamora el embajador de Francia; en ella recurre al equívoco existente entre *voluntad* como potencia del alma y como cariño o afecto:

> —Nicoleta —que así se llamaba la moza—, yo te prometo que, sin que hubieras gastado comigo tantas invenciones ni palabras estudiadas, me hubieras ya rendido la *voluntad*, que tan salteada me tienes, porque yo se la tengo a Guzmán y a su buen término. Demás que su amo merece que cualquiera mujer de mucha calidad y no tan ocasionada huelgue de su amistad y servicios. (II, I, V, 420)

Este tipo de casos, cercanos a la agudeza, son aquellos que los editores de la obra tienden a aclarar en la anotación. En ella se ocupan de los zeugmas especialmente complejos, señalando los problemas hermenéuticos planteados por esta figura, sobre todo en su vertiente más aguda.[55] Veamos el siguiente pasaje, sobre el que Micó apunta que «la clave […] puede ser *posada* (y no 'libertad'), en cuyo caso parece probable la alusión a los peores sentidos de la palabra ('coito, fornicio')» (1987: vol. 2, 450, n. 75): «Nuestro extranjero compró nuestra *libertad* y tenía tanta que ya en mi *posada* no se hacía otra sino la suya» (II, III, V, 697).

En ocasiones, los cambios del zeugma semánticamente complejo afectan incluso a la clase de palabra; así, se juega de nuevo con la identidad formal de dos términos y, en consecuencia, con el equívoco, figura muy vinculada a la que nos ocu-

54. En los casos donde se utiliza, es un zeugma muy sencillo, frecuente en el habla ordinaria: «—¡Mal hora!, que pensé que era nuestro amo y no me han dejado gota de sangre en el cuerpo, de cómo me tardaba. Y bien, ¿qué es lo que mandan los señores? ¿*Quieren* algo sus mercedes? / El caballero respondió: / —Mujer honrada, que nos deis lugar donde esta señora descanse un poco, que le ha dado en el camino un grave dolor de estómago» (I, I, II, 53). Otro ejemplo es el siguiente: «—A su *tiempo* lo sabrá vuestra señoría —dijo César—, que aqueste no lo es para que de él se trate, ni semejantes desgracias y lástimas caerán bien hoy sobre lo que aquí ha pasado» (II, I, IIII, 410).

55. También lo hace en varias ocasiones Mañero Lozano en su edición del *Guzmán* apócrifo (2007). De gran interés resultaría una comparación exhaustiva del estilo de los distintos *Guzmanes* —también el de Machado de Silva—, para observar si estos imitaron el estilo de Alemán y, en ese caso, qué trazos consideraron más distintivos de la prosa del sevillano.

pa. En algunos pasajes este último se acentúa y genera ambigüedad, favoreciendo dos posibilidades interpretativas, una sin cambio semántico y otra que afecta a una lectura del término en sentido figurado. Con mucha frecuencia, se trata de un tipo de omisión cercano al que Menéndez Pidal define como «un zeugma de incongruencia que une al mismo verbo dos complementos de esfera ideológica dispar, por lo común uno abstracto y otro concreto», y cuya vertiente humorística —poco presente, en su opinión, en Cervantes— ejemplifica recurriendo a Quevedo y a Alemán (1991: 32); del sevillano extrae la siguiente cita: «*Diome* su bendición y, con ella, un rocín» (II, I, VIII, 453). A continuación presentamos otro ejemplo con cierto componente humorístico:

> Cuando Júpiter crio la fábrica de este universo, pareciéndole toda en todo tan admirable y hermosa, primero que criase a el hombre, crio los más animales. Entre los cuales quiso el *asno* señalarse; que si así no lo hiciera, no lo fuera. (II, I, III, 400-401)

La vertiente aguda del zeugma está presente a lo largo de toda la obra; esta tendencia de Alemán determina de nuevo que el narrador en su madurez la incluya en ciertas ocasiones —casi siempre al tratar asuntos graves— en medio del relato. Un buen ejemplo lo constituye el siguiente pasaje, donde se juega con el término *vida* en sus sentidos literal y metafórico —placer o bienaventuranza—:

> De treta en treta, lo consumió el malvivir y, al fin, muriose, sin podelle dar *vida* la que él juraba siempre que lo era suya. (I, I, II, 58)

En la misma línea, son también interesantes los siguientes ejemplos. En el primero, Guzmán alude a una de las noches vividas en Toledo en la primera parte de la obra (I, II, VIII), así como también a la expresión *noche toledana* como aquella que se pasa sin dormir; en el segundo, recurre al equívoco existente entre *mano* como «lance entero que se juega sin dar otra vez las cartas» (*Aut.*, 2-2, 481) y como extremidad; en el último, emplea el sentido metafórico de *fuego* (símbolo de la pasión amorosa):

> Allí pasé lo que restó de la *noche*, harto peor para mí que la toledana y no de menor peligro que la que tuve con el señor ginovés, mi pariente. (II, I, V, 423)

> Quise decirles para pasar a mi poder esa bella compañía de hombres de armas. Comenzamos a jugar y fuelos cansando poco a poco, dándoles cuerda, hasta que, viéndolos ya parejos, les di una bella rociada y en pocas *manos* vi puestos en estas mías más de quinientos escudos, con que no quisieron jugar más hasta otro día, que dijeron que volverían. (II, II, III, 503)

> Ellos quedaron en su prisión y el juez echando espuma por la boca, hasta que se apagó el *fuego* y lo dejó muerto; mas el de su corazón muy vivamente ardía. (II, II, IX, 598)

Parece claro el interés de estos casos, vinculados al equívoco, donde el zeugma complejo afecta a los sentidos literal y figurado de un mismo término; así

ocurre igualmente con la *cárcel* en el siguiente ejemplo, donde también encontramos el zeugma sintácticamente complejo que afecta a las formas singular y plural del término *ladrón*:

> Mi *ladrón* se libró. Confesó quiénes eran los principales y el viaje que llevaron, con lo cual y con su paseo fue suelto de la *cárcel*, dejándome a mí en la de la suma pobreza y a buenas noches. (II, I, VIII, 460)

En el ámbito del zeugma complejo —sintáctica y semánticamente—, el término presente en el texto suele ser reemplazado por un pronombre que «asume zeugmáticamente» el significado del mismo (Casas Rigall 1995: 127) y es indicativo de su sustitución. Este hecho, si bien aleja el recurso del zeugma más puro, facilita en gran medida la interpretación por parte del lector. Así se observa en el siguiente pasaje, donde Alemán juega con la *librería* como biblioteca y como tienda u oficio del librero[56] y, a su vez, con la *derivatio librería / libreros*, otro recurso muy presente —al igual que los restantes de repetición— en el *Guzmán*:

> Otros con el mucho hablar y mucha *librería* quieren ser estimados por *sabios*,[57] y no consideran cuánta mayor la tienen los libreros y no por eso lo son. (II, I, III, 399)

En consecuencia, el análisis refleja la presencia destacada del zeugma complejo en la obra; frente al simple, este no solo se emplea para proporcionar fluidez a la sintaxis o una mayor concisión al discurso, sino que el *Guzmán* está repleto de ejemplos donde es usado como un recurso de agudeza que sorprende al lector y, en consecuencia, mantiene su interés. Sin embargo, debemos reiterar que la vertiente aguda del zeugma no es la más característica de la obra. Está claro que, frente al *Lazarillo*, el texto de Alemán ofrece una mayor complejidad, tanto en los pasajes de estilo ciceroniano como en aquellos donde actúa una *brevitas* que puede resultar tanto o más dificultosa. Pese a ello, y sin desmerecer la relevancia que podría tener una comparación entre el estilo de los distintos textos picarescos, si consideramos aisladamente el del *Guzmán* no encontramos un número demasiado alto de zeugmas verdaderamente complejos o agudos; el uso de esta figura por parte de Alemán no parece tener como fin obligar al lector a releer el pasaje en búsqueda de un término deliberadamente omitido en su segunda aparición.

Para cerrar el análisis, y ya al margen de los tipos de zeugma y sus finalidades, abordaremos dos últimos aspectos acerca del uso de esta figura en el *Guzmán*. El primero de ellos tiene que ver con su relación con otros recursos retóricos. Los pasajes presentados ilustran la frecuente vinculación de los dis-

56. Pierre Darnis apunta que *mucha librería* se refiere a «'muchas citas librescas', es decir, 'pedantería' (*librería*: la 'biblioteca')» (2015a: vol. 2, 663, n. 165).
57. Se trata de un caso de zeugma simple.

tintos tipos de zeugma con otras figuras, especialmente aquellas que facilitan la recuperación del término omitido por la simetría de sus partes. Como reflejan los fragmentos abajo citados, tal es el caso del *hipérbaton* —primer ejemplo—, la *expolitio* —segundo ejemplo—, el *isocolon*[58] y la anáfora —segundo y tercer ejemplo— o el quiasmo —cuarto ejemplo—:

> Bien pudiera estar la cama hecha, el aposento lavado, todo perfumado, ardiendo los pebetes y los pomos vaheando, el almuerzo aderezado y puestas a punto muchas otras cosas de regalo; mas alguna de ellas ni la casera llegar a la puerta ni tenerla menos que cerrada *convino*. (I, I, II, 53)[59]

> ¡Qué desconocido *anduve* al regalo con que fui curado! ¡Qué olvidado de la solicitud con que fui administrado! ¡Qué ingrato a la caridad con que fui servido! ¡Qué descuidado del cuidado con que fui doctrinado! ¡Qué soberbio a la mansedumbre con que fui amonestado! ¡Qué pertinaz a las dulces palabras con que fui persuadido! ¡Qué sordo a las graves razones amorosas con que fui reprehendido! ¡Qué áspero a la paciencia con que fui sufrido! ¡Qué incorregible al favor con que fui defendido! ¡Qué rebelde a los medios que para mi remedio se buscaron! ¡Qué incapaz del buen término con que fui tratado! ¡Y qué sin emienda de los descuidos que me disimularon! (I, III, IX, 323)

> En todo seguí mi gusto, a todo hice oídos de mercader. Apelé para mi carne, que, pronta para mis vicios, en seguirla me desvanecí. *Tuve* para ejecutarlos fuerzas, para buscarlos habilidad, para perseverar en ellos constancia y para no dejarlos firmeza. (I, III, IX, 323)

> De esta manera, por animarnos decía que todo era nada; y dijo verdad, para lo que después a cabo de poco sobrevino; porque, no dejándonos el viento pedazo de la vela sano, y tanto que fue necesario subir el treo, que es otra vela redonda con que se corren las tormentas, quiso nuestra desgracia que viniese sobre nosotros una galera mal gobernada y, embistiéndonos por la popa, nos echó gran parte a la mar, y diolo a tiempo que juntamente saltó el *timón* en que solo teníamos *esperanza*, viéndonos, faltos de ella y de él, ya rendidos a el mar y sin remedio. (II, II, IX, 581)[60]

Los ejemplos centrales (ambos en I, III, IX, 323) muestran que aquellos pasajes donde el zeugma va asociado a una simetría de las secuencias (hecho que facilita la recuperación del término omitido por analogía) tienden a estar ligados al período de miembros en el ámbito de la *compositio* sintáctica, especialmente

58. Isasi Martínez (2000: 596) señala la frecuente relación de los *isocola* y el zeugma en Malvezzi y Quevedo.
59. La parte final de este pasaje da cuenta de un tipo de construcción llamativa; en ella el hipérbaton y el zeugma se combinan para dar lugar a un pasaje donde el lector debe esperar hasta el final para comprender su sentido.
60. Este ejemplo ilustra a la perfección la habitual recuperación del término omitido a través del pronombre.

si dichos pasajes son extensos.[61] Un hecho paralelo afecta al habitual empleo del período circular; cuando la dilatación del discurso se produce a través de este tipo de *compositio*, el zeugma contribuye con mayor eficacia a romper una sintaxis que puede resultar monótona. A su vez, la alternancia de los recursos amplificativos y de aquellos que favorecen la concisión del discurso proporciona la variedad tan perseguida por el sevillano. Ello demuestra claramente la interrelación entre las distintas dimensiones del *ornatus* retórico en el *Guzmán*, aunque la sintaxis del estilo haya sido objeto de una atención mucho menor que los tropos y las figuras.

El otro aspecto que queremos destacar resulta decisivo a la hora de abordar el estilo de un autor; especialmente, el de aquellos tan preocupados por la pulidez de sus obras como Mateo Alemán. Se trata de la revisión de los textos, de la que dan cuenta las ediciones críticas de los mismos, y que conecta el ámbito del estilo con la crítica textual y, por supuesto, la hermenéutica. Aunque los casos donde esta conexión entronca con el empleo del zeugma no son numerosos, Gómez Canseco señala algún ejemplo en el aparato crítico de su edición, de gran utilidad para comprender ciertas preferencias de Alemán, ligadas a su «obsesión por el estilo personal» (2012: 820). Como indica el editor —el pasaje es extenso, pero valioso—, «en ese ejercicio enfermizo de enmienda y reescritura, Alemán no se limitó a reponer deslices propios o gazapos de los componedores, sino que hizo un esfuerzo considerable por mejorar el estilo: añadió precisiones para aclarar algunas frases oscuras; resolvió ambigüedades; en alguna ocasión atenuó lo inicialmente escrito; afinó en los vocablos; simplificó el período, eliminando lo impertinente; perfiló la sintaxis para buscar efectos retóricos o simplemente una mayor claridad; incorporó no pocos pasajes, y algunos de cierta consideración; y, sobre todo, procuró evitar una y otra vez la repetición de voces y conceptos. Una vez pasada por la criba, la obra impresa seguía siendo la misma, pero sus textos eran ya muy otros» (Gómez Canseco 2012: 820-821). Uno de los fragmentos con los que Gómez Canseco ilustra la alteración de los textos para evitar ambigüedades es el que cierra el siguiente pasaje. En él, «además de la enmienda entre ejemplares de *A*, Alemán acude al zeugma para evitar la repetición de la voz 'caso' y oscila entre las opciones 'en tela' o 'en sala'» (2012: 1048):

> No me pareció mal consejo; asentóseme de cuadrado, sin más consideración que representárseme la fuerza de la justicia. Que, pues en ello no había duda la menor del mundo, apenas habría llegado y comenzado a tratar de ello, cuando —las manos cruzadas— me salieran a cualquier partido, dándome alguna parte, ya que no fuera el todo, tanto por ser gente principal su padre y deudos, como porque por algún *caso* habían de permitir que se tratara en tela de juicio el suyo tan feo. (II, II, II, 481)

El análisis retórico del estilo de un texto no es útil únicamente para comprender el sentido del mismo, las preferencias de su autor o incluso la razón de

61. Ello enlaza en cierto modo con el estilo de la prédica, estudiado por Smith (1978).

ciertas enmiendas, sino que también puede resultar de interés para justificar algunas decisiones ecdóticas.[62] Conocer el frecuente uso del zeugma —también de otros recursos— por parte de Alemán les vale a los distintos editores para indicar, por ejemplo, que en el pasaje que citaremos a continuación no es necesario realizar una enmienda y poner el verbo *ríndala* en plural; se trata de «un nuevo zeugma de los que tanto gustaban los hombres del Siglo de Oro: 'a fuerza de su *voluntad*, ríndala…', atendiendo al carácter positivo —primero— y negativo —después— de la voluntad humana: 'potencia del alma' y 'deseo, concupiscencia'» (Micó 1987: vol. 2, 175, n. 17).[63] El fragmento es este: «Dispóngase a el trabajo y a fuerza de su *voluntad* ríndala en el suelo, venciendo viejos deseos» (II, II, II, 479). Aunque se trata de un caso aislado, puede valer como botón de muestra de la importancia de estudiar las tendencias y usos de estilo de un autor para editar e interpretar su obra.

En definitiva: dentro de la gran variedad estilística del *Guzmán*, el zeugma es uno de los recursos empleados con mayor frecuencia. Alemán exploró todas sus vertientes, como hizo con casi todos los rasgos de estilo utilizados en su obra.[64] Mientras el zeugma simple y el sintácticamente complejo están presentes en pasajes de mayor o menor dificultad, el semánticamente complejo suele responder a un estilo más elevado. Al gusto del autor por la multiplicidad de recursos le debemos encontrarnos con un constante zeugma simple fácilmente interpretable para el lector, un zeugma sintácticamente complejo que apenas dificulta la comprensión y, finalmente, un zeugma más artístico, más rebuscado, que retuerce la sintaxis oracional y juega con dobles sentidos: el semánticamente complejo, en algunas ocasiones ligado a la agudeza. Pese a la complejidad que se suele atribuir al estilo de la obra, Alemán no cargó las tintas en esta última vertiente, sino sobre todo en los zeugmas lexicalizados. No parece, en consecuencia, que buscara dificultar en exceso el texto, ni hacer que el lector tuviera que replantearse el sentido de cada pasaje con zeugma. De este modo, la complejidad de la *brevitas* elocutiva está presente en el *Guzmán* —más aún si lo comparamos con el *Lazarillo*—, pero no parece que Alemán quisiera darle un papel predominante.

Conclusiones

Pese a la necesaria selección de ejemplos que se ha llevado a cabo, dada la extensión de la obra y la recurrencia del zeugma, creemos que estos pueden dar cuenta de algunos de sus usos en el *Guzmán de Alfarache*, y reflejar que su empleo es un

62. Para la puntuación del *Guzmán*, resultan esenciales los estudios de Sebastián Mediavilla (2008) y Darnis (2012).
63. Véase también Gómez Canseco (2012: 1048).
64. Esta variedad estilística es la razón por la que la crítica se debate entre destacar la sencilla oralidad de algunas partes, y la dificultosa sentenciosidad o el laconismo de tantos otros pasajes.

rasgo de la *brevitas* alemaniana. Aunque, por sus frecuentes digresiones, generalmente asociemos el estilo del *Guzmán* a los incisos y la amplificación, otro aspecto esencial del mismo tiene que ver con la *brevitas* elocutiva,[65] muy presente en sus páginas y de la que el zeugma es muestra destacada.

El análisis realizado da cuenta también de la interrelación entre las diversas figuras y tropos, pues el zeugma aparece a menudo combinado con recursos como la metáfora, el hipérbaton, la *expolitio*, el *isocolon*, la anáfora, el quiasmo o —sobre todo— el equívoco, y esa convivencia aporta a la obra una mayor riqueza estilística. Su estudio confirma a su vez la vinculación existente entre la *elocutio* y la *inventio* del texto y el concepto de decoro. Alemán emplea los distintos tipos de zeugma teniendo presente el asunto tratado, los personajes y la finalidad textual; por ello es más frecuente, por ejemplo, su uso en los diálogos de personajes nobles o que tratan asuntos elevados, que en el discurso de Guzmanillo.

Por lo que se refiere a las finalidades del recurso, el análisis permite concluir, en primer lugar, que el zeugma favorece la variación y fluidez rítmicas. De ahí su frecuente uso en las acumulaciones, tan propias de Alemán, quien tendía a la simetría, pero evitaba —frente a autores como Antonio de Guevara— la repetición exacta del esquema. Por ello, aquellas construcciones donde abunda el *isocolon* o el período de miembros en el ámbito de la *compositio* sintáctica encuentran en esta figura un recurso que proporciona variedad —especialmente, en el plano sintáctico— y aligera el peso de la simetría, aun manteniendo con frecuencia un ritmo eficaz para la moción de los afectos y la persuasión. En segundo lugar, el zeugma, como mecanismo de la *brevitas*, aporta condensación y laconismo al discurso y, en consecuencia, compensa la reiterada dilatación del período, en relación con el cambio de norma estilística iniciado a finales del siglo XVI. Ya hemos comentado en las páginas iniciales que este provocó la progresiva pérdida de presencia de la circularidad ciceroniana, en favor de la imitación de modelos más breves y lacónicos, tales como Salustio, Tácito o Séneca. El destacado papel que adquiere el zeugma en la prosa de Alemán puede deberse precisamente al frecuente empleo del período circular y a la necesidad de compensar su amplitud, frente a lo que ocurre en los textos de autores más sentenciosos.[66] Por último, esta figura funciona en el *Guzmán* como recurso de agudeza, función

65. Para un panorama general de los mecanismos de la *brevitas* en el *Guzmán*, véase el extenso capítulo que Darnis dedica a las «estrategias oblicuas del discurso alemaniano» en *La picaresca en su centro* (2015b).

66. Se trata de la misma razón que parece hallarse tras la constante alternancia, dentro de un mismo pasaje del *Guzmán*, de la circularidad y la sentenciosidad, reflejada por la mezcla de oraciones extensas y breves. Resulta muy acertada la siguiente observación de Santos Alonso a propósito del estilo de Gracián: «El verbo que más elide Gracián es al tiempo el más usado, el verbo copulativo SER; la razón es quizá su extraordinario uso. Gracián parece darse cuenta de ello y se esfuerza por suprimirlo siempre que le es posible. La mayoría de las veces, como ya dijimos en otro lugar, la frase se convierte en un zeugma bimembre» (1981: 155). Para el zeugma en la obra del aragonés, véase también Blecua (1945: 19-20), Hatzfeld (1958: 112) e Ynduráin (1958: 170-172).

manifestada sobre todo por la vertiente semánticamente compleja, y que resulta muy significativa para caracterizar el estilo de Alemán.

En lo que afecta a la tipología, el *Guzmán* muestra un notable predominio de los casos de zeugma simple y sintácticamente complejo; ello refleja que Alemán quiso evitar la excesiva oscuridad que puede derivar del semánticamente complejo, en cuyo empleo suele optar por la sustitución pronominal con el fin de garantizar la comprensibilidad del texto. De este modo, y si bien esta figura es utilizada en ciertas ocasiones como recurso de agudeza, Alemán parece supeditar su empleo a la *perspicuitas* o comprensibilidad del discurso. El rechazo de la extrema complejidad puede deberse también a la adecuación al estatus del protagonista del relato y a la propia finalidad de la obra: si el interés es que esta sirva de *exemplum ex contrario*, la finalidad didáctica perseguida requiere que las omisiones no oscurezcan excesivamente el sentido. Recordemos el predominio de las vertientes más sencillas del zeugma (simple y sintácticamente compleja), así como la claridad de la mayoría de ejemplos presentados, donde el lector de la época captaría rápidamente el sentido.

Por todo ello, podemos concluir que en el *Guzmán de Alfarache* conviven armónicamente la amplificación y la concisión, y que en él alternan la digresión y la narración escueta; los géneros más elevados y la popularidad de facecias y refranes; el ciceronianismo imperante hasta finales del siglo XVI y el laconismo sentencioso; la repetición y la omisión. Alemán empleó cada uno de los mencionados recursos o tendencias de escritura teniendo en cuenta el género en que la obra se enmarca —o al que parodia— en cada momento, los personajes que en ella intervienen y la finalidad que se persigue. Esta variedad que buscaba en sus escritos se ve favorecida por el zeugma, un recurso destacado en el estilo del *Guzmán*, cuyo empleo evita la cacofonía y el tedio que produce la proximidad de términos idénticos o similares y, favorece, en consecuencia, la agilidad narrativa, contribuyendo en ocasiones a la construcción de agudezas.

Bibliografía

Alemán, Mateo, *Guzmán de Alfarache,* ed. Luis Gómez Canseco, Madrid, Real Academia Española; Barcelona, Galaxia Gutenberg – Círculo de Lectores, 2012.

—, *Ortografía castellana*, ed. Francisco Ramírez Santacruz, en *La obra completa*, dir. Pedro M. Piñero Ramírez y Katharina Niemeyer, vol. 1 (*Obra varia*), Madrid, Iberoamericana; Frankfurt am Main, Vervuert; Sevilla, Junta de Andalucía – Universidad de Sevilla, 2014.

Alonso, Santos, *Tensión semántica (lenguaje y estilo) de Gracián*, Zaragoza, Institución «Fernando el Católico», 1981.

Azaustre Galiana, Antonio, «La amplificación en *Virtud militante*, de Francisco de Quevedo», en *Homenaxe ó profesor Constantino García*, coord. Mercedes Brea y Francisco Fernández Rei, vol. 2, Santiago de Compostela, Servizo de Publicacións e Intercambio Científico da Universidade de Santiago de Compostela, 1991, 417-433.

Azaustre, Antonio y Juan Casas, *Manual de retórica española*, Barcelona, Ariel, 1997.

Blecua, José Manuel, *El estilo de «El Criticón» de Gracián*, Zaragoza, Archivo de Filología Aragonesa – Institución «Fernando el Católico» – CSIC, 1945.

Brink, K. O., «A Forgotten Figure of Style in Tacitus», *The Classical Review*, 58-2 (1944), 43-45.

Brucart, José María, «Lengua y gramática en *El Quijote*», *Estudios Hispánicos*, 80 (2016), 9-30.

Cano Aguilar, Rafael, «El diálogo renacentista entre la conversación y la escritura: sobre el *Diálogo de los pajes de palacio* de Diego de Hermosilla», en *Oralidad y análisis del discurso: homenaje a Luis Cortés Rodríguez*, ed. A. M. Bañón Hernández, M.ª M. Espejo Muriel, B. Herrero Muñoz-Cobo y J. L. López Cruces, Almería, Editorial Universidad de Almería, 2016, 141-160.

Cánovas Méndez, Marcos, *Aproximación al estilo de Quevedo*, Kassel, Reichenberger, 1996a.

—, «Elipsis y zeugma en *El Buscón* de Quevedo», *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, 72 (1996b), 17-38.

Carvallo, Luis Alfonso de, *Cisne de Apolo*, ed. Alberto Porqueras Mayo, Kassel, Reichenberger, 1997.

Casas Rigall, Juan, *Agudeza y retórica en la poesía amorosa de cancionero,* Santiago de Compostela, Servizo de Publicacións e Intercambio Científico da Universidade de Santiago de Compostela, 1995.

Chevalier, Maxime, *Quevedo y su tiempo: la agudeza verbal*, Barcelona, Crítica, 1992.

Croll, Morris W., *Style, Rhetoric, and Rhythm*, ed. J. Max Patrick y Robert O. Evans, Princeton, Princeton University Press, 1966.

Darnis, Pierre, «Puntuación y hermenéutica del impreso: el caso de tres novelitas en *Guzmán de Alfarache*», en *Edición y literatura en España (siglos XVI*

y XVII), ed. Anne Cayuela, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2012, 205-238.

— (ed.), *Guzmán de Alfarache*, Madrid, Castalia, 2015a.

—, «Sobre las estrategias oblicuas del discurso alemaniano», en *La picaresca en su centro: Guzmán de Alfarache y los orígenes de un género*, Toulouse, Presses Universitaires du Midi, 2015b, 175-244.

Davis, Barbara, «The Style of Mateo Alemán's *Guzmán de Alfarache*», *Romanic Review*, 66-3 (1975), 199-213.

Despautère, Jean, *De figuris liber*, Lugduni, [Laurent Hylaire], 1528, 28-11-2018, <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000188835&page=1>.

Despauterio, Juan: *vid*. Despautère, Jean.

Devoto, Daniel, «Prosa con faldas, prosa encadenada», *Edad de Oro*, 3 (1984), 33-65.

Diccionario de Autoridades, vol. 2, Madrid, Gredos, 1990, 28-11-2018, <http://web.frl.es/DA.html>.

Donato, *Ars grammatica*, en *Donat et la tradition de l'enseignement grammatical*, ed. Louis Holtz, Paris, Centre National de la Recherche Scientifique, 1981, 585-674.

Foulché-Delbosc, Raymond, «Bibliographie de Mateo Alemán: 1598-1615», *Revue Hispanique*, 42 (1918), 481-556.

Glosa super «Graecismum» Eberhardi Bethuniensis. Capitula I-III: De figuris coloribusque rhetoricis, ed. Anne Grondeux, Turnhout, Brepols Publishers, 2010.

Gómez Canseco, Luis (ed.), *Guzmán de Alfarache*, Madrid, Real Academia Española; Barcelona, Galaxia Gutenberg – Círculo de Lectores, 2012.

Granada, fray Luis de, *Los seis libros de la «Retórica Eclesiástica», o método de predicar*, trad. Manuel López-Muñoz, Logroño, Instituto de Estudios Riojanos; Calahorra, Ayuntamiento de Calahorra, 2010.

Grau Codina, Ferran, «Retórica y estilo: Tácito y lo sublime», *Studia Philologica Valentina*, 8-5 (2005), 141-161.

Grippen, Diana Patton, *Multiplicity of Styles in the «Guzmán de Alfarache»*, Tesis Doctoral, Ann Arbor (Michigan), University Microfilms International (UMI), 1976.

Hatzfeld, Helmut, «The baroquism of Gracián's *El Oráculo Manual*», en *Homenaje a Gracián*, Zaragoza, Institución «Fernando el Católico», 1958, 103-117.

—, «El estilo barroco de *Guzmán de Alfarache*», trad. Ana M.ª Aznar, *Prohemio*, 6-1 (1975), 7-19.

Herrera, Fernando de, *Anotaciones a la poesía de Garcilaso*, ed. Inoria Pepe y José María Reyes, Madrid, Cátedra, 2001.

Isasi Martínez, Carmen, «Quevedo y Teodoro dell'Aula: dos eslabones en la recepción hispánica de Virgilio Malvezzi», en *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, coord. Florencio Sevilla Arroyo y Carlos Alvar Ezquerra, vol. 1, Madrid, Asociación Internacional de Hispanistas – Castalia; Soria, Fundación Duques de Soria, 2000, 592-600.

Jiménez Patón, Bartolomé, *Eloquentia romana*, en *Mercurius Trimegistus*, Baeza, Pedro de la Cuesta Gallo, 1621, fols. 206-286, 30-11-2018, <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000095437&page=1>.

—, *Eloquentia sacra*, en *Mercurius Trimegistus*, Baeza, Pedro de la Cuesta Gallo, 1621, fols. 1-45, 30-11-2018, <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000095437&page=1>.

—, *Mercurius Trimegistus, sive de triplici eloquentia sacra, española, romana*, Baeza, Pedro de la Cuesta Gallo, 1621, 30-11-2018, <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000095437&page=1>.

—, *Elocuencia española en arte*, ed. Gianna Carla Marras, Madrid, El Crotalón, 1987 [1604].

Keniston, Hayward, *The Syntax of Castilian Prose: the Sixteenth Century*, Chicago, The University of Chicago Press, 1937.

Lausberg, Heinrich, *Manual de retórica literaria*, trad. José Pérez Riesco, Madrid, Gredos, 1966 (vol. 1) y 1967 (vol. 2) [1960].

López Grigera, Luisa, *La retórica en la España del Siglo de Oro*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 1994.

Lussky, Ernest A., «Misapplications of the Term Zeugma», *The Classical Journal*, 48-8 (1953), 285-290.

Mack, Sara, «'The Single Supplie': Some Observations on Zeugma with Particular Reference to Vergil», *Ramus*, 9-2 (1980), 101-111.

Mañero Lozano, David (ed.), *Segunda parte de la vida del pícaro Guzmán de Alfarache*, Madrid, Cátedra, 2007.

Márquez Villanueva, Francisco, «Sevilla y Mateo Alemán», en *Atalayas del Guzmán de Alfarache*, ed. Pedro M. Piñero Ramírez, Sevilla, Universidad de Sevilla – Diputación de Sevilla, 2002, 45-64.

Martín Morán, José Manuel, «Cervantes: el juglar zurdo de la era Gutenberg», *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, 17-1 (1997), 122-144.

Martínez Berriochoa, Alejandro (ed.), *Digresionario poético* [del licenciado Mesa de Olmeda], Madrid, Iberoamericana; Frankfurt am Main, Vervuert, 2018.

Martínez Bogo, Enrique, *Retórica y agudeza en la prosa satírico-burlesca de Quevedo*, Tesis Doctoral, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela (Repositorio Minerva), 2009, 28-11-2018, <https://minerva.usc.es/xmlui/bitstream/handle/10347/2611/9788498873085.pdf?sequence=3&isAllowed=y>.

Medina López-Lucendo, Cecilia, *Aproximación a la doctrina y la terminología retórica de las figuras de dicción en la tratadística latina tardía*, Tesis Doctoral, Madrid, Universidad Complutense de Madrid (Repositorio E-Prints), 2016, 04-05-2019, <https://eprints.ucm.es/40034/>.

Menéndez Pidal, Ramón, *La lengua de Cristóbal Colón*, Madrid, Espasa-Calpe, 1958 [1942].

—, *La lengua castellana en el siglo XVII,* Madrid, Espasa-Calpe, 1991.

Micó, José María (ed.), *Guzmán de Alfarache*, Madrid, Cátedra, 1987.

—, «La conciencia textual de Mateo Alemán», en *Atalayas del Guzmán de Alfarache*, ed. Pedro M. Piñero Ramírez, Sevilla, Universidad de Sevilla – Diputación de Sevilla, 2002, 241-254.

Nebrija, Antonio de, *Gramática sobre la lengua castellana*, ed. Carmen Lozano, Madrid, Real Academia Española; Barcelona, Galaxia Gutenberg – Círculo de Lectores, 2011.

Núñez, Salvador (ed.), *Retórica a Herenio*, Madrid, Gredos, 1997.

Peale, C. George, «*Guzmán de Alfarache* como discurso oral», *Journal of Hispanic Philology*, 4-1 (1979), 25-57.

Pérez de Ledesma, Gonzalo, *Censura de la elocuencia*, ed. Giuseppina Ledda y Vittoria Stagno, Madrid, El Crotalón, 1985.

Piñero Ramírez, Pedro M., «Los retratos de Mateo Alemán», en *La obra completa*, dir. Pedro M. Piñero Ramírez y Katharina Niemeyer, vol. 1 (*Obra varia*), Madrid, Iberoamericana; Frankfurt am Main, Vervuert; Sevilla, Junta de Andalucía – Universidad de Sevilla, 2014, XXI-LXXVII.

Porfirio, Pomponio, *Commentum in Horatium Flaccum*, ed. Alfred Holder, Hildesheim, Georg Olms, 1967.

Quevedo, Francisco de, *La vida del Buscón*, ed. Fernando Cabo Aseguinolaza, Madrid, Real Academia Española; Barcelona, Galaxia Gutenberg – Círculo de Lectores, 2011.

Quintiliano, *Institutionis oratoriae libri XII. Sobre la formación del orador: doce libros*, ed. Alfonso Ortega Carmona, Salamanca, Servicio de Publicaciones de la Universidad Pontificia de Salamanca, 1997-2001.

Ramírez Santacruz, Francisco, «El pícaro y la voz: reflexiones sobre la prédica y la murmuración en el *Guzmán de Alfarache*», *Lectura y Signo*, 7 (2012), 201-220, 29-11-2018, <revpubli.unileon.es/index.php/ LectSigno/article/view/3568/2576>.

Requejo Prieto, José María, «Sobre el zeugma. Comentario al tratamiento del zeugma en el manual de Hofmann-Szantyr», *Cuadernos de Filología Clásica*, 22 (1989), 219-227, 29-11-2018, <https://revistas.ucm.es/index.php/CFCA/article/view/CFCA8989120219A/3044>.

Retórica a Herenio, ed. Salvador Núñez, Madrid, Gredos, 1997.

Rico, Francisco, «Introducción», en *La novela picaresca española*, ed. Francisco Rico, vol. 1, Barcelona, Planeta, 1967.

Rodríguez Álamo, Francisco de Borja, *Cervantes y la picaresca*, Tesis Doctoral, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, 2015, 29-11-2018, <https://repositorio.uam.es/bitstream/handle/10486/667876/rodriguez_alamo_francisco_de_borja.pdf?sequence=1>.

Rodríguez Mansilla, Fernando, «*La obra completa* de Mateo Alemán: *Obra varia*», en *Oro de Indias*, 9 de febrero de 2015, 29-11-2018, <https://orodeindias.wordpress.com/2015/02/09/la-obra-completa-de-mateo-aleman-obra-varia/>.

Rothberg, Irving P., «Two similar zeugmas in Cervantes and Lope», *Romance Notes*, 7-1 (1965), 51-53.

Rufinianus, (Pseudo) Iulius, *De schematis lexeos*, ed. Carolus Halm, en *Rhetores latini minores*, Frankfurt am Main, Minerva, 1964, 48-58.

Sabor de Cortázar, Celina, «Notas para el estudio de la estructura del *Guzmán de Alfarache*», *Filología*, 8-1/2 (1962), 79-95.

Sebastián Mediavilla, Fidel, «Mateo Alemán y la puntuación del *Guzmán de Alfarache*», *Lectura y Signo*, 3 (2008), 237-270. <http://dx.doi.org/10.18002/lys.v0i3.3515>.

Smith, Hilary S. D., «The *Pícaro* Turns Preacher: Guzmán de Alfarache's Missed Vocation», *Forum for Modern Language Studies*, 14 (1978), 387, 397.

Sobejano, Gonzalo, «Un perfil de la picaresca: el pícaro hablador», en *Studia hispanica in honorem R. Lapesa*, vol. 3, Madrid, Cátedra-Seminario Menéndez Pidal – Gredos, 1975, 467-485, 29-11-2018, <http://www.cervantesvirtual.com/obra/un-perfil-de-la-picaresca-el-pcaro-hablador-0/>.

Tenorio Tenorio, Alejandro, *Lectura crítica, ideológica y estilística de la Crisi Séptima de la Segunda Parte de «El criticón» de Baltasar Gracián, intitulada El hiermo de Hipocrinda, a la luz del contexto lingüístico y extralingüístico*, Tesis Doctoral, Madrid, Universidad Complutense de Madrid (Repositorio E-Prints), 2013, 19-04-2019, <https://eprints.ucm.es/19978/>.

Urí Martín, Manuel, «La técnica retratística de Quevedo: *El chitón de las tarabillas*», *Hesperia*, 1 (1998), 143-163.

Valdés, Juan de, *Diálogo de la lengua*, ed. José Enrique Laplana, Barcelona, Crítica, 2010.

Villegas Paredes, Gladys, *Diferencias léxico-semánticas de documentación escrita en las diferentes órdenes religiosas del siglo XVII español*, Tesis Doctoral, Madrid, Universidad Complutense de Madrid (Repositorio E-Prints), 2008, 19-04-2019, <https://eprints.ucm.es/8104/>.

Vossler, Karl, *Introducción a la literatura española del Siglo de Oro*, Madrid, Cruz y Raya, 1934.

Ynduráin, Francisco, «Gracián, un estilo» en *Homenaje a Gracián*, Zaragoza, Institución «Fernando el Católico», 1958, 163-188.

Notas sobre la tipología de las antologías poéticas latinas de los siglos XVI, XVII y XVIII

Alejandro Coroleu
ICREA – Universitat Autònoma de Barcelona
alejandro.coroleu@icrea.cat

Recepción: 19/07/2018, Aceptación: 28/02/2019, Publicación: 04/12/2019

Resumen
El propósito de este artículo es el de proponer un recorrido por la tradición antológica latina entre 1500 y 1740.

Palabras clave
antologías poéticas; poesía vulgar; poesía neolatina; imitación

Abstract
Notes on the typology of Latin poetry anthologies (16th-18th centuries)
The purpose of this article is to provide an overview on the development of anthologies and compilations of Latin verse in the early-modern period.

Keywords
poetic anthologies; vernacular and Neo-Latin poetry; imitation

ISSN 2462-6813 (papel), ISSN 1988-1088 (en línea)
https://doi.org/10.5565/rev/studiaaurea.317

El lector formado en las Humanidades asociará tal vez la palabra «flor» y sus derivados «florilegio» y «floresta» a los volúmenes escolares empleados en la lección de poesía. Hasta fecha reciente era frecuente, por ejemplo, utilizar en la práctica pedagógica de media Europa selecciones de textos, en su mayor parte poéticos y a menudo en latín, que acercaban a los estudiantes a los autores de la antigua Roma. De fácil manejo, desprovistos normalmente de aparato paratextual que pudiera entorpecer su consulta, estos volúmenes reunían lo más granado de las letras romanas, siguiendo frecuentemente un criterio cronológico o de acuerdo con el grado de los alumnos. A la vez que permitían enseñar las reglas básicas de gramática, prosodia y composición latinas con ejemplos —directos o, mejor, adaptados— de la tradición literaria latina, dichos tomos reflejaban y dictaban un canon literario. En una palabra, servían a un tiempo para la instrucción lingüística y para la formación del gusto literario de los jóvenes lectores a los que iban dirigidos. Con el florecimiento de las diversas tradiciones literarias nacionales en la segunda mitad del siglo XVI, la práctica de agrupar textos poéticos de diferentes autores en un solo volumen se enriquece. A las ediciones que incluyen selecciones o fragmentos de textos poéticos de la Roma clásica, se unen ahora tomos en los que figuran calas de la poesía del momento, agrupadas según criterios temáticos, genéricos o de vinculación a una escuela o tradición nacionales.[1] Sin perder de vista su finalidad didáctica, las antologías quinientistas, en latín o en vulgar, responden mejor a criterios estéticos o de gusto.[2] En las páginas que siguen querría proponer un recorrido por la tradición antológica latina de los siglos XVI, XVII y XVIII en Europa.

Aunque la costumbre de recopilar textos poéticos pertenecientes a diferentes autores existiera ya en la Antigüedad clásica, es a los humanistas del Renacimiento a quienes de veras debemos el desarrollo de la antología como formato y género propio.[3] Dicha labor culmina en una recopilación de textos poéticos latinos menores o fragmentarios, denominada precisamente *Anthologia latina*, cuya edición se debe al esfuerzo del erudito holandés Pieter Burman (1668-1741), heredero de la labor filológica del humanismo.[4] Concebido como un ambicioso

1. Aunque centrado en las letras inglesas, merece la pena consultar el volumen de Benedict (1996).

2. Una de estas colecciones poéticas en vulgar —publicada en Valladolid en 1605— es el tomo titulado *Flores de poetas ilustres* de Pedro Espinosa (1578-1650), volumen que surge al amparo de una larga y prestigiosa tradición. Tal como ha señalado Belén Molina Huete (2003: 377-78), lo más probable es que el volumen de Espinosa derivara no de un modelo único, sino de una combinación de fuentes italianas y de fuentes clásicas. Sobre las fuentes de Pedro de Espinosa véase también Espinosa (2011: 45-54).

3. En el caso de la literatura romana sabemos que el público compraba colecciones de pensamientos, de refranes, de textos de autores trágicos o de escritos de tono y contenido pornográfico. Por ejemplo, tenemos noticias —a través del testimonio de Catulo (XIV)— de una colección de poetas.

4. Se trata de la edición *Poetae latini minores…curante Petro Burmanno*, Leiden, 1731. Sobre la historia de la *Anthologia Latina*, véase Socas (2011).

programa educativo orientado a dar al hombre un cierto tipo de cultura general a través de la interpretación e imitación de los textos de la Antigüedad grecolatina, el movimiento humanista tuvo su origen en la Italia de mediados del siglo XIV. Desde tierras italianas, y en poco más de un siglo y medio, el humanismo se extendió por toda Europa, llegando a determinar todas y cada una de las facetas de la vida intelectual del Renacimiento. Durante los siglos XV y XVI la actividad primaria del humanismo se centró en la recuperación, edición y anotación de los textos señeros de la Antigüedad clásica. Con todo, para que el contenido real del humanismo pudiera arraigar en la cultura europea era necesaria la paulatina introducción de esos mismos estudios de humanidad en el ámbito de la enseñanza. Los últimos decenios del siglo XV fueron así testigos en Europa de la reforma, y en algunos casos de la fundación, de escuelas de latinidad y de universidades que pronto adaptaron los postulados educativos del humanismo italiano, basados en la explicación académica de los escritos más relevantes de la Antigüedad clásica. Con el cambio de centuria los autores latinos y, en menor medida, los autores griegos pasaron a formar la columna vertebral del currículum prescrito en la práctica docente.[5]

La elevación de poetas y prosistas de la Antigüedad clásica al rango de autoridad académica a lo largo y ancho del Continente europeo va estrechamente unida a la aparición de la imprenta. Conscientes de las posibilidades didácticas y pedagógicas de manuales de gramática y retórica, de colecciones de cartas, diálogos y discursos, así como de selecciones de poemas, impresores de varias ciudades europeas contribuyeron a la diseminación de la literatura griega y latina. La circulación impresa del legado literario de la Antigüedad y su presencia en el ambiente escolar a lo largo del siglo XVI corren paralelas también a la difusión tipográfica de los principales escritos del humanismo italiano en latín y a su inclusión en el ámbito académico en dicho período. Junto a la explicación y anotación de escritos procedentes de la Antigüedad clásica, los autores latinos del *Quattrocento* italiano constituyeron asimismo objeto de lectura y comentario en aulas europeas a lo largo del siglo XVI.[6]

Lo enunciado hasta ahora vale sobre todo para la manera cómo la poesía latina clásica y neolatina (esto es, la poesía redactada en latín a partir de los años finales del siglo XIV) circuló en la Europa del Dieciséis. Las ediciones de poetas latinos clásicos y neolatinos italianos están ligadas principalmente a la escuela (y a la universidad) como buena parte del humanismo desde fines del siglo XV. Por regla general, los textos publicados surgen de las prensas de hombres relacionados con la instrucción humanística. Se trata de estampadores interesados por cubrir la demanda del público local, y que trabajaban en estrecha colaboración con

5. Véase, al respecto, Rico (2002).
6. Abundante información al respecto puede encontrarse en el volumen de Goodman y McKay (1990).

maestros y profesores faltos de ediciones individuales. El uso que se concedía a los poemas dependía, en general, del contexto en el que éstos se empleaban. Así en una escuela de provincias un modesto pedagogo podía utilizar las *Silvae* de Angelo Poliziano como ejercicio preliminar a la redacción de poesía por parte del estudiante, mientras que en las aulas universitarias de una gran capital un humanista de prestigio prefería valorar el texto en cuanto depósito de erudición clásica.[7] Con todo, la difusión de este corpus poético no se limitó a la académica explicación de los textos, sino que incidió directamente en la literatura, latina o vernácula, de la época. Gracias a los comentarios y a las antologías nuevas generaciones de humanistas y de poetas pudieron dedicarse con mejores garantías a la lectura e interpretación de los poetas clásicos y neolatinos, pero también al cultivo de una literatura original, en romance o en latín, de acuerdo con los géneros favoritos del momento.[8]

De la popularidad en la Europa de la época de textos poéticos latinos dan fe las abrumadoras estadísticas, con centenares y centenares de ediciones, aparecidas a lo largo del Quinientos, de poesía latina clásica y neolatina. Su circulación impresa presenta, por lo demás, una serie de rasgos generales. Como es de esperar, ediciones de las obras de Horacio, Ovidio o del carmelita italiano Baptista Mantuanus (1447-1516) vieron la luz en centros tipográficos de primer orden como París, Basilea y Lyon, en ciudades que contaban con famosas universidades (Lovaina o Alcalá), pero también en localidades que podían alardear de poseer una importante escuela de latinidad (Sevilla y Estrasburgo). De poetas como Virgilio o Petrarca era frecuente editar el corpus poético completo, en tomos en folio profusamente comentados (piénsese, por ejemplo, en la espléndida edición de Virgilio a cargo del prefecto de estudios en el Colegio Imperial de Madrid, el jesuita español Juan Luis de la Cerda, en tres gruesos tomos publicados a partir de 1608).[9] Otras veces se daban a la imprenta ediciones en cuarto que incluían colecciones de dos o tres poemas de un mismo autor, así como ediciones más pequeñas, en octavo, que traían textos individuales (por ejemplo, las *Geórgicas* virgilianas o el *Bucolicum Carmen* de Petrarca). Muchos de los tomos en octavo (e incluso de tamaño más reducido) eran precisamente las antologías poéticas que aquí nos ocupan, volúmenes que recogían la producción literaria de varios poetas. El formato elegido para la publicación de las antologías revela además el tipo de mercado y sobre todo el tipo de público al que iban dirigidos estos volúmenes. Se trataba por lo general de ediciones de bolsillo, más baratas, que iban destinadas no a los anaqueles de las bibliotecas eruditas y universitarias sino al público lector más común.

7. Para una tipología de las ediciones de las *Silvae* de Poliziano y su uso escolar, consúltese Coroleu (2014: 47-57 y 63-69).
8. Para las letras españolas véanse Alcina (1984) y Prieto (1984, I, 176-81).
9. Sobre este comentario véase Laird (2002).

***

Paso ahora a centrarme en las recopilaciones poéticas en latín publicadas sobre todo a partir de la cuarta década del siglo XVI. Antes de pasar a examinar ejemplos concretos hemos de advertir que el panorama antológico latino renacentista es ciertamente muy variado. Así, en los párrafos siguientes prestaré atención primero a antologías de poetas latinos clásicos, a continuación a recopilaciones de poetas neolatinos, y finalmente a tomos que combinan ambos marcos temporales. Empecemos por las antologías de poesía latina clásica publicadas a lo largo del siglo XVI. Un criterio empleado por los antólogos de la época es el puramente cronológico. Agrupan textos poéticos (el adjetivo se entiende además en su sentido más lato) que pertenecen a un determinado período de la tradición literaria romana. Así, el editor y filólogo francés Henri Estienne publicó en Ginebra una colección de *Fragmenta poetarum veterum Latinorum*.[10] Se trata de una antología de textos poéticos latinos arcaicos, menos difundidos o necesariamente fragmentarios. Son textos cuya extensión no había merecido una edición individual hasta la fecha o cuya importancia más relativa dentro del panorama de las letras latinas había hecho que escaparan a la atención de la primera filología humanística. No en vano, una vez editados los textos señeros de la Antigüedad clásica a finales del siglo XV, los humanistas —sobre todo franceses y holandeses— de la siguiente centuria atendieron también a obras y autores de tradición fragmentaria o de menor calado.[11]

Ello puede apreciarse en otro de los patrones seguidos por los antólogos, el genérico. Así, desde principios del siglo XVI contamos con colecciones de verso latino de género pastoril, como la edición veneciana de Nemesiano, Calpurnio Sículo y Gracio de 1534, que conoció numerosas ampliaciones y reediciones. Se trata de una antología que nace por aglomeración, es decir se trata de un volumen que recoge la producción bucólica de tres diferentes poetas que ya habían sido publicados previamente en ediciones individuales o dobles.[12] Queda fuera de dichas antologías el gran bucólico latino (Virgilio) porque aquí el interés yace en la rareza, si se quiere, de los textos agrupados. Conviene recordar que estas antologías de verso bucólico en latín son las precursoras de las ediciones que los filólogos de los siglos XVIII, XIX y XX agruparán bajo la denominación genérica de *Anthologia latina* o de *Poetae latini minores* (cfr. n. 4 *supra*).

Un tercer tipo de antología latina clásica lo constituyen aquellos volúmenes que ofrecen una reunión de autores cuyos poemas se clasifican por materias. De ellos el más famoso son las *Illustrium poetarum flores* de Octaviano della Mirando-

10. *Fragmenta poetarum veterum Latinorum: Ennii, Acii, Lucilii, Laberii, Pacuvii, Afranii, Naevii, Caecilii, aliorum multorum*, Ginebra, 1564.
11. Consúltense los capítulos al respecto en el segundo volumen de Pfeiffer (1981).
12. *Poetae tres egregii*: *Nemesianus, Calphurnius Siculus, Gratius*, Venecia, 1534.

la.[13] Publicado por vez primera por Aldo Manuzio en Venecia en 1507, este tomo conoció numerosísimas reediciones a lo largo del siglo XVI, como la de Amberes de 1544 o la de Lyon de 1559. La selección de Mirandola está dispuesta «in locos communes», cuyo índice figura al final del libro. Para Mirandola no hay duda alguna de que la lengua en la que organizar una antología poética es la latina (detalle éste que se puede apreciar por la ausencia de cualquier gentilicio en el título del volumen). El elenco de los poetas incluidos destaca por su variedad. Así poetas mayores de las letras latinas (Virgilio y Horacio) cohabitan con otros autores como Cornelio Galo, del cual muy poco material se ha conservado; poetas dramáticos comparten páginas con líricos y épicos; a autores de la Latinidad arcaica se suman poetas latinos tardíos y cristianos; incluso escritores a los que nos costaría denominar poetas como Petronio y Boecio merecen la atención del antólogo. El término «poeta» se toma, pues, en su sentido más amplio.

En la antología de Mirandola cada una de las entradas presenta una estructura muy semejante. Fijémonos, por ejemplo, en la voz «ambitio». A una frase sentenciosa (pág. 49: «ambitio avaritiae nutrix est, quae potentum vestibulis excubat») siguen versos de Claudiano, Plauto, Séneca y Virgilio, precedidos cada uno de ellos de una explicación. Así, al verso 37 del primer libro de las *Geórgicas* virgilianas («nec tibi regnandi veniat tam dira cupido») le precede la aclaración «ambitiosorum adminitio lepidissima, ut a regnandi cupiditate abstineant». La antología de Mirandola posee, por tanto, una finalidad didáctica o moralizadora, que no la hace demasiado diferente de otras colecciones —por ejemplo, de refranes— del momento.

***

Un segundo grupo de antologías lo constituyen las selecciones de poesía neolatina.[14] También existen en estos casos diversos tipos de antologías. Las hay, por ejemplo, que agrupan poemas redactados para una ocasión especial o que celebran un acontecimiento señalado, como el nacimiento de un príncipe heredero, la muerte de un papa o una victoria militar (como en el caso de los *Poemata varia*, Venecia, 1572, de los hermanos Guerra para celebrar la batalla de Lepanto). Que sepamos el primer ejemplo de este subgénero es un volumen publicado en 1524 con el título de *Corycana.*[15] Agrupa versos latinos de unos 120 poetas, todos ellos vinculados a la corte pontificia de León X, dedicados exclusivamente a la Virgen en conmemoración de una estatua de la Madre de Dios que el editor Johann Goritz había mandado erigir en su jardín romano. En este tipo de antologías es habitual la inclusión de poemas en lengua vulgar. Así, en el tomo

13. Para el presente trabajo hemos maneado la siguiente edición: Octaviano della Mirandola, *Illustrium poetarum flores*, Lyon, 1559.
14. Aunque descuida el panorama hispánico, el mejor análisis al respecto es el que ofrece Sparrow (1976).
15. Johann Goritz, ed., *Corycana*, Roma, 1524.

Tempio a Giovanna d'Aragona (Venecia, 1554), editado por Girolamo Ruscelli para conmemorar la construcción en Roma de un templo en honor a Juana de Aragón, figuran 118 páginas de poemas latinos, junto a poesías en italiano (388 páginas), castellano (15 páginas) y griego antiguo (10 páginas).

En algunos casos la temática religiosa o amatoria guía la selección y recopilación de ciertas composiciones. Fijémonos, por ejemplo, en una curiosa edición de textos poéticos italianos en latín que se publica en Alcalá de Henares en 1534.[16] Además de versos de carácter más laico, en un mismo volumen se edita el *De partu Virginis* del italiano Jacopo Sannazaro con la versificación del *Evangelio* de Arator como polos opuestos de un ideal del humanismo cristiano renacentista. El volumen incluye también textos de carácter más laico como las *Eclogae* del propio Sannazaro, una pieza de la poetisa Cassandra Marchiesi y el poemita de Pietro Bembo *Benacus*. Cierra el libro un epigrama recomendando la lectura de Arator del profesor complutense Ramiro de Daroca. La sorprendente mezcla de poemas eróticos y composiciones religiosas puede justificarse por la voluntad de ofrecer variedad formal y por la probada religiosidad de los autores incluidos. Como contrapunto debemos mencionar, siquiera brevemente, tres colecciones de verso amatorio, agrupadas bajo el nombre de *Horti tres amoris amoenissimi* y publicadas en 1567 por Aegidius Periander.[17] Se trata de una antología mixta, que aúna criterios genéricos y de nacionalidad: versos eróticos de poetas neolatinos italianos, franceses y alemanes, a los que el antólogo asigna el nombre de un determinado árbol, pájaro o flor.

Contamos también con colecciones que presentan toda la producción poética de un puñado de autores. En muchos casos el impresor escoge una media docena de poetas contemporáneos cuyo corpus poético no es demasiado abundante y reproduce casi la totalidad de lo que aquéllos han escrito. El prototipo son los *Carmina quinque illustrium poetarum* (Bembo, Navagero, Castiglione, Cotta y Flaminio), publicados en Venecia en 1548 por Vincenzo Valgrisi.[18] Cabe destacar que Valgrisi actúa como un verdadero editor toda vez que muchos de los poemas aparecen reproducidos aquí por vez primera, habiendo circulado anteriormente sólo en versión manuscrita. El antólogo hace, pues, las veces de filólogo, fija en definitiva el texto.

A lo largo del siglo XVI encontramos asimismo antologías que contienen selecciones de las obras de los autores representados. Los adjetivos que figuran en las portadas de dichas ediciones (*illustres, nobiles, praestantes*, calificativos que denominan a los poetas, no a los poemas) indican ya cuáles son los criterios y principios por los que se guían los compiladores. Su finalidad era la de ofrecer una selección

16. *Pia et emuncta opuscula. Iacobi Synceri Sannazarii…*, Alcalá de Henares, 1534.
17. El título completo es *Horti tres amoris amoenissimi, praestantissimorum poetarum nostri saeculi, flosculis et plantulis odoferis iam primum ab Aegidio Periandro consiti,* Frankfurt, 1567.
18. Vincenzo Valgrisi, ed., *Carmina quinque illustrium poetarum*, Venecia, 1548.

lo más representativa posible de la poesía latina de personas que habían alcanzado fama en cuanto poetas, filólogos o eruditos. Aunque a veces dichas compilaciones incluían también poemas anónimos o de autoría incierta, sus contenidos los determinaba casi exclusivamente la elección de ejemplos de la producción poética de un autor importante. En estos volúmenes los poemas se agrupaban no según su género o tema, sino por autor. Rara vez se presentaban los poetas cronológicamente. El orden es, las más de las veces, arbitrario y a la contribución de cada autor no acompañan nunca datos biográficos u observaciones críticas. El volumen se presenta más como una antología de poetas que como una antología de poemas. La más extensa colección de este tipo fue publicada en París por Léger Duchesne en dos tomos en décimo sexto, en 1555 y 1560, titulados respectivamente *Flores Epigrammatum* y *Farrago Poematum*, este último en alusión al forraje —*farrago*— para los animales constituido por la mezcla de diversos granos. Ambos tomos recogen muestras de poesía neolatina, sobre todo italiana, «ex optimis quibusque authoribus excerpti».[19]

Un último apartado lo constituyen las antologías nacionales, que agruparían parte de la producción poética de un determinado país. Conviene aclarar que ninguna de estas colecciones aspira a ser exhaustiva o a representar los logros poéticos de toda una nación. De todas las antologías que merecen tal nombre la primera es los *Carmina illustrium poetarum Italorum*, publicada en dos volúmenes en París en 1576 y 1577 por Giovanni Matteo Toscano.[20] En el prólogo a su edición, dirigido a los «esforzados lectores de poesía», Toscano explica las razones que le han llevado a editar su libro. La poesía, señala, pasa por un mal momento por culpa de la imprenta (fol. 1 v: «ars typographica…huic calamitati ansam praebuit»). Toscano acusa a los editores de falta de gusto y de criterio estético y de sólo buscar el beneficio económico. A menudo la mejor poesía permanece inédita. Por ello, Toscano ha decidido seleccionar ejemplos ilustres de entre toda la poesía latina que ha leído o que sus amigos le han proporcionado y ha preparado el volumen que el lector tiene en sus manos. Deliberadamente ha optado por ceñirse al área italiana dejando para futuros antólogos la selección de verso latino francés y, significativamente, español. El orden empleado por Toscano para su selección es misceláneo y caótico, pero ello no fue óbice para el libro gozara de un éxito sin precedentes, suscitando a la vez admiración y plagio.[21]

***

Examinemos, por último, los contenidos de tres antologías que reúnen muestras de poesía latina clásica y de poesía neolatina. La primera de ellas aparece publicada en la Florencia de los Medici, en 1504, al cuidado del editor Benedetto Filologo. Se trata de una antología organizada según un criterio genérico y dia-

19. Léger Duchesne, ed., *Flores Epigrammatum* (París, 1555) y *Farrago Poematum* (París, 1560).
20. Giovanni Matteo Toscano, ed., *Carmina illustrium poetarum Italorum*, París, 1576 y 1577.
21. Véase Sparrow (1976: 396-97).

crónico. El volumen incluye los versos de Virgilio, calas de poesía latina pastoril menor y ejemplos de églogas renacentistas, como el *Bucolicum Carmen* de Petrarca, las bucólicas de Boccaccio o los versos de Battista Mantuano, el Virgilio cristiano, además de textos del napolitano Pomponio Gaurico (1482-1530).[22] Del carácter escolar del tomo dan cuenta los comentarios del propio Benedetto —en el prólogo a su compilación— a propósito de los contenidos del poema petrarquesco y de la poesía latina de Boccaccio. El editor advierte a su joven destinatario que las églogas de ambos autores tratan temas «que los oídos doctos y limpios rechazarán completamente». Con todo, ambos poemas son dignos de imitación literaria y, a pesar de sus propias reservas, Benedetto recomienda los textos «ad latinae elegantiae studiosum».[23]

El volumen de Benedetto delinea, si se quiere, el progreso de la poesía bucólica latina desde los días de Virgilio hasta los autores contemporáneos del propio editor. A su vez servirá como fuente de inspiración para antologías posteriores, algunas ya mencionadas que se centran en la bucólica antigua, y otras que abarcan incluso buena parte de la poesía pastoril literaria renacentista. De entre estas últimas cabe destacar una edición publicada por Johannes Oporinus en 1546 que recoge varios siglos de poesía bucólica en latín.[24] Se trata de una colección sumamente original ya que en el prólogo el editor reflexiona sobre la propia historia literaria del género bucólico. Es singular también en la medida en que la antología combina el criterio cronológico y la ordenación temática. Así, los autores de la Antigüedad, salvo Virgilio, vienen primero, seguidos por poetas bucólicos de inspiración cristiana y por ejemplos de poesía pastoril de tono más moralizador. Al final se incluyen calas de poesía bucólica de corte amoroso, siempre más moderna.

Al igual que la compilación de Oporinus, la última antología a la que nos referiremos no establece tampoco distinción alguna entre la poesía latina redactada en la Antigüedad y la producción poética del humanismo latino. Se trata de una selección publicada por el jesuita tarraconense Josep Morell en 1684. Para Morell —que enseñó letras humanas en Tarragona, donde bien pudo haber prescrito su volumen como manual de ejercicios de composición latina— la imitación literaria es además un proceso que transciende cualquier límite temporal:

> [*al ingenioso lector*] Hallándome por obediencia ocupado en la enseñanza de las letras humanas determiné con todas veras aplicarme al ejercicio de ellas… No sigo

22. Sobre la fama de Battista Mantuano en la Europa del siglo XVI, véase Piepho (2001).

23. *Eclogae. Vergilii. Calphurnii. Nemesiani. Francisci Petrarchae. Ioannis Boccaccii. Ioan. Bap. Mantuani. Pomponii Gaurici*, Florencia, Filippo di Giunta, 1504, f. 1r: «Iam ad opus accedamus, in quo illud praefari ducimus, quod in eclogis Francisci Petrarchae et Ioannis Boccaccii nonnulla deprehenduntur quae doctae et purgatae aures penitus respuent».

24. *En habes lector Bucolicorum autores XXXVIII quotquot videlicet a Vergilii aetate ad nostra usque tempora*, Basilea, Oporinus, 1546.

> orden de tiempo en los autores cuyas poesías traduje, antes bien pongo en primer lugar los católicos, dejando para el último los gentiles, aunque más antiguos.[25]

El jesuita incluye así en su compilación, junto a poemas de Marcial y Horacio, a varios poetas neolatinos, como el napolitano Giovanni Pontano, su compañero de congregación, el francés Remond, y un poeta en latín, Jaime Falcó, elogiado por Baltasar Gracián en su *Agudeza y arte de ingenio* (XIX. 324) como «el Marcial de Valencia». La presencia, en la colección de Morell, de un poeta como Marcial, autor gnómico por excelencia, y de poetas religiosos y morales apunta a una antología concebida con fines edificantes, toda vez que los textos recogidos aparecen en traducción.

El volumen del jesuita tarraconense incluye, además, por igual calas de poetas romanos y neolatinos, pero siempre en traducción, aspecto éste que no debería sorprendernos. Numerosos poetas de los siglos XVI y XVII utilizaron sólo la lengua vernácula. Pero no faltan tampoco autores que emplearon vulgar y latín de modo indistinto, o que escogieron únicamente la lengua latina como vehículo de expresión poética. Con todo, incluso aquellos poetas que se inclinaron exclusivamente por el castellano se habían formado en la imitación de los poetas clásicos latinos y de la poesía neolatina en las aulas escolares. En la escuela se habían ejercitado en la redacción de poemas en latín y en la traducción de versos latinos a la lengua vulgar, o habían aprendido a traducir del romance al latín. De ahí, por ejemplo, la costumbre de incluir en selecciones de poemas, cual si se tratara de una poesía original más, traducciones de poetas clásicos latinos. El propio Pedro Espinosa lo hace en sus *Flores* con los versos de Horacio. No en vano, el antólogo antequerano recalca la importancia de las versiones horacianas en el prólogo, al tiempo que la traducción de las odas se anuncia en la cubierta del volumen.[26]

Conviene recordar que los modelos renacentistas en latín (a la vez que los géneros latinos clásicos) constituyeron la raíz de la abundante poesía neolatina del Renacimiento y Barroco europeos, y contribuyeron a la creación de una expresión poética en la lengua vulgar. Paradójicamente, la consolidación, después de 1550, de la poesía vernácula coincidió con la gran eclosión de poesía neolatina, y a partir de entonces la poesía del humanismo europeo, fuera cual fuera su lengua de expresión, presentó siempre amplias zonas de confluencia, acentuándose esta conexión hacia finales del siglo XVI. Fueran autores de poesía original o traductores, escribieran en latín o en vulgar, los poetas de los siglos XVI y XVII accedieron a los modelos clásicos y neolatinos a través de la práctica en el ámbito escolar y universitario, por medio de ediciones anotadas o, en numerosos casos, de las antologías que aquí hemos examinado.

25. *Poesías selectas de varios autores latinos*, Tarragona, 1684, 7. Sobre la antología de Morell, véase Taylor (2006, 161-62).
26. Pedro Espinosa, *Flores de poetas ilustres de España*, Valladolid, 1605, 6v: «De paso advertid que las odas de Horacio son tan felices que se aventajan a sí mismas en su lengua Latina».

Apéndice

Ofrecemos en este apéndice un listado, en absoluto exhaustivo, pero sí lo suficientemente significativo, de las antologías de poesía latina publicadas en Europa entre 1500 y 1740. Nos ha parecido que merecía la pena incluirlas aquí como muestra de la pervivencia del género hasta bien entrado el siglo XVIII. Cuando lo hay, indicamos la signatura de un ejemplar localizado en una biblioteca española.

Antologías latinas clásicas

Poetae tres egregii: *Nemesianus, Calphurnius Siculus, Gratius*, Venecia, Aldo Manuzio, 1534.

Octaviano della Mirandola, *Illustrium poetarum flores*, Lyon, Apud Ioannem Tornaesium & Gul. Gazeium, 1559 (Santander, Biblioteca de Menéndez Pelayo, 517).

Fragmenta poetarum veterum Latinorum: Ennii, Acii, Lucilii, Laberii, Pacuvii, Afranii, Naevii, Caecilii, aliorum multorum, Ginebra, Henri Estienne, 1564 (BNE, R/22099).

Antologías neolatinas

Johann Goritz, ed., *Coryciana*, Roma, Ludovicus Vicentinus, 1524 (BNE, R/20245-2).

Pia et emuncta opuscula. Iacobi Synceri Sannazarii…, Alcalá de Henares, Miguel de Eguía, 1534 (Santander, Biblioteca de Menéndez Pelayo, 12.555).

Vincenzo Valgrisi, ed., *Carmina quinque illustrium poetarum* (Bembo, Navagero, Castiglione, Cotta y Flaminio), Florencia, Torrentinus, 1548 (BNE, R/19693).

Girolamo Ruscelli, ed., *Tempio a Giovanna d´Aragona*, Venecia, per Plinio Pietrasanta, 1554 (BNE, R/17187).

Léger Duchesne, ed., *Flores Epigrammatum* y *Farrago Poematum*, París, De Marnef, 1555 y 1560 (BNE, U/7638-9).

Horti tres amoris amoenissimi, praestantissimorum poetarum nostri saeculi, flosculis et plantulis odoferis iam primum ab Aegidio Periandro consiti, Frankfurt, Huter, 1567.

In Foedus et victoriam contra Turcas…poemata varia, Venecia, Typogr. Guerraea, 1572.

Giovanni Matteo Toscano, ed., *Carmina illustrium poetarum Italorum*, París, Gorbinus, 1576 y 1577 (BNE, 5/4080).

Jan Gruter, *Delitiae poetarum Italorum*, Frankfurt, Rosa, 1608 (Madrid, Biblioteca del Palacio Real, IX/4596).

Francis Atterbury, *Anthologia, seu selecta quaedam poemata Italorum qui latine scripserunt*, Londres, R. Green & F. Hicks, 1684 (BNE, 2/20458).

Selecta poemata Italorum qui latine scripserunt, iterum in lucem data, una cum aliorum Italorum operibus, accurante A. Pope, Londres, J. & P. Knapton, 1740.

Antologías latinas de verso clásico y neolatino

Eclogae. Vergilii. Calphurnii. Nemesiani. Francisci Petrarchae. Ioannis Boccaccii. Ioan. Bap. Mantuani. Pomponii Gaurici, Florencia, Filippo di Giunta, 1504 (BNE, 2/21598).

En habes lector Bucolicorum autores XXXVIII quotquot videlicet a Vergilii aetate ad nostra usque tempora, Basilea, Oporinus, 1546 (BNE, 2/69505).

Poesías selectas de varios autores latinos. Traducidas en verso castellano e lustradas con notas de la erudición que encierran, por el padre Joseph Morell religioso de la Compañía de Jesús, Tarragona, Joseph Soler, 1683 y 1684 (Biblioteca Universitària de Barcelona, C-186/5/24).

Bibliografía

Alcina, Juan Francisco, «Entre latín y romance: modelos neolatinos en la creación poética castellana», eds. J. Mª Maestre Maestre y J. Pascual Barea, *Humanismo y pervivencia del mundo clásico*, Cádiz, Universidad de Cádiz, 1993, I, 3-27.

Benedict, Barbara M., *Making the Modern Reader: Cultural Mediation in early modern Literary Anthologies*, Princeton, Princeton University Press, 1996.

Coroleu, Alejandro, *Printing and Reading Italian Latin Humanism in Renaissance Europe (ca. 1480 - ca. 1540)*, Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars Publishing, 2014.

Espinosa, Pedro, *Flores de poetas ilustres de España*, Luis Sánchez, Valladolid, 1605.

—, *Poesía*, edición, introducción y notas de Pedro Ruiz Pérez, Madrid, Castalia, 2011.

Goodman, Anthony y Mccay, Angus, eds., *The Impact of Humanism on Western Europe*, Londres, Longman, 1990.

Laird, Andrew, «Juan Luis de La Cerda, Virgil, and the Predicament of Commentary», *The Classical Commentary: History, Practices, Theory*, eds. Roy K. Gibson y Christina Shuttleworth Kraus, Leiden, Brill, 2002, 171-203.

Molina Hiete, Belén, *La trama del ramillete. Construcción y sentido de las «Flores de poetas ilustres» de Pedro Espinosa*, Sevilla, Fundación José Manuel Lara, 2003.

Pfeiffer, Rudolf, *Historia de la filología clásica*, Madrid, Gredos, 1981.

Piepho, Lee, *Holofernes' Mantuan: Italian Humanism in Early Modern England*, Nueva York-Oxford, Peter Lang, 2001.

Prieto, Antonio, *La poesía española del siglo XVI*, Madrid, Cátedra, 1984.

Rico, Francisco, *El sueño del humanismo: de Petrarca a Erasmo*, Barcelona, Destino, 2002.

Socas, Francisco, «Desguace y restauración de la *Anthologia Latina*», *Paulo minora: Estudios de poesía latina menor y fragmentaria*, eds. José Luis Vidal, José Ignacio García Armendáriz y Adolfo Egea, Barcelona, Publicacions i edicions de la Universitat de Barcelona, 2011, 17-48.

Sparrow, John, «Renaissance Latin Poetry: Some sixteenth-century Italian Anthologies», *Cultural Aspects of the Italian Renaissance. Essays in Honour of Paul-Oskar Kristeller*, ed. Cecil. H. Clough, Manchester, Manchester University Press, 1976, 386-405.

Taylor, Barry, «Iberian-Latin Bilingual Editions, Fifteenth-Eighteenth Centuries», *Latin and Vernacular in Renaissance Iberia, II: Translations and Adaptations*, eds. Barry Taylor y Alejandro Coroleu, Manchester, Manchester Spanish and Portuguese Studies, 2006, 149-69.

Las descripciones de Hibernia en los colegios del exilio irlandés en Castilla: corografías literarias, colecciones de prodigios e imaginario político*

Javier Burguillo
Universidad de Salamanca
jburguillo@usal.es

Recepción: 24/03/2019, Aceptación: 29/04/2019, Publicación: 04/12/2019

Resumen
El presente trabajo ofrece una visión de conjunto del exilio católico irlandés durante la temprana Edad Moderna a partir de la identificación y el análisis de una colección manuscrita de descripciones corográficas de Irlanda que se conservan en el Archivo Histórico de la Universidad de Salamanca. Fueron compuestas en los colegios del exilio y su estudio nos permite conocer mejor la vida intelectual de dichos colegios y entender las líneas de fuerza del discurso de exilio irlandés y su relación con los intereses literarios de la Castilla del momento.

Palabras clave
corografía; colegios del exilio; Hibernia; Irlanda

Abstract
The descriptions of Hibernia in the colleges of Irish exile in Castile: literary chorography, collections of marvels and political imaginary
This paper offers an overview of the Irish Catholic exile during the early Modern Era, based on the identification and analysis of a manuscript collection of chorographic descriptions of Ireland that are kept at the Historical Text Archive of the University of Salamanca. They were written in the colleges of the exile, and their study allows us a better grasp of the intellectual life of such colleges, as well as understanding the main ideas of the Irish exile discourse and its relationship with the literary interests of the Castile of that time period.

Keywords
chorography; colleges of the exile; Hibernia; Ireland

* Este trabajo se ha desarrollado en el marco del proyecto de investigación «Discursos y prácticas editoriales antianglicanas en Castilla» (FFI2014-61226-JIN), financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España. Los libros consultados en la Biblioteca General Histórica de la Universidad de Salamanca se citarán como USAL BG.

ISSN 2462-6813 (papel), ISSN 1988-1088 (en línea)
https://doi.org/10.5565/rev/studiaaurea.353

En la iglesia romana de san Gregorio Magno se conserva la lápida funeraria de sir Robert Peckham (1516-1569), un católico inglés que huyó de Londres y abandonó su carrera política para poder practicar la fe de sus padres en el exilio, y que murió en Roma a los pocos años porque no podía vivir lejos de su patria.[1] Como es bien sabido, desde los albores del Estado moderno se asentó como verdad indiscutible el principio por el cual toda comunidad política se debía identificar con una religión determinada, con la religión de su rey (*cuius regio eius religio*), de forma que el monarca imponía a los súbditos un credo preciso que servía como elemento de cohesión para todo el territorio. El epitafio de sir Robert cifra de un modo elocuente el drama personal de todos aquellos que se vieron forzados a abandonar su lugar de nacimiento si querían ser fieles a sus creencias, y de modo particular el caso de los habitantes de las Islas Británicas, cuya situación fue más dramática, si cabe, que en otros lugares, porque los presupuestos del anglicanismo se impusieron sobre una población que estaba aún muy vinculada a la vieja religión,[2] y porque su implantación se llevó a cabo a través de un proceso muy largo —desde Enrique VIII hasta Cromwell—, con periodos de gran represión del *papismo* que se alternaron con momentos de restauración o de mayor tolerancia del catolicismo: una inestabilidad que tuvo como reflejo la sucesión de tiempos de clandestinidad y tiempos de tensa convivencia hasta que la identidad anglicana del pueblo inglés se consolidó definitivamente.

Este trabajo forma parte de una investigación que pretende observar las nuevas formas de vida a que se vio abocada la población disidente en las Islas Británicas y analizar a través de qué discursos y prácticas culturales procuraron sostener su identidad religiosa, con un interés especial por las iniciativas literarias que se llevaron a cabo en y desde la Península Ibérica merced a la labor de los exiliados que buscaban el amparo de la Monarquía Hispánica.[3]

1. Actualmente, la lápida se lee con dificultad, pero el texto se conserva gracias a Gibelli (1888: 90): «Roberto Pechamo, anglo, equiti aurato, Philippo et Mariae, Angliae et Hispaniae regibus, olim a consiliis, genere, religione et virtute praeclaro, qui cum patriam suam a fide catholica deficientem adspicere, sine summo dolore non posset, relictis omnibus, quae in hac vita carissima esse solent, in voluntarium profectus exilium, post sex annos pauperibus Christi heredibus testamento institutis sanctissime e vita migravit». Para los avatares biográficos de Peckham, véase Dale (1982).

2. Y que lo siguió estando de forma clandestina y en porcentajes muy elevados durante décadas. Se puede citar aquí, como botón de muestra, la carta que el embajador de la Monarquía Hispánica en Londres escribe a Felipe III el 9 de mayo de 1614, en la que le da cuenta del estado religioso de la isla, después de décadas de represión (Tobío 1987: 8). Según sus cuentas, Inglaterra (sin Escocia e Irlanda) tiene tres millones seiscientos mil habitantes, de los cuales trescientos mil son *recusantes* (católicos que no juraron el *Acta de Supremacía*), seiscientos mil son criptocatólicos (esto es, ciudadanos que juraron por miedo a las represalias pero siguen practicando la antigua fe de modo privado), otros novecientos mil son indiferentes (pero ven con buenos ojos al catolicismo), un millón doscientos mil son anglicanos y seiscientos mil son puritanos-calvinistas.

3. El exilio de las Islas Británicas, y especialmente de Irlanda, es uno de los procesos de mayor calado sociológico de la temprana Edad Moderna, cuyas causas y desarrollo ha estudiado O'Scea (2015): se estima que desde el último tercio del siglo XVI hasta 1700 emigraron al continente,

La respuesta del papado y de los reinos católicos al cisma anglicano estuvo en muchas ocasiones inspirada o alentada por las propuestas de estos expatriados, que pautaban una hoja de ruta más o menos unitaria (y realista) según los momentos. Aunque se trata de un *discurso* que se podría denominar *del exilio* o *de la resistencia* —porque estuvo también activo entre los disidentes que vivían en las islas—, en estas páginas me voy a centrar en el primero de los sentidos. La historiografía contemporánea suele fijarse en la labor de los prohombres de este movimiento, tales como William Allen, Robert Persons, Edmund Campion o Richard Verstegan.[4] Pero conviene observar también el devenir de los exiliados de menor relevancia para apreciar el hondo calado de ese *discurso* en el conjunto de los disidentes y en los lugares donde recalaban.

Para el caso de Irlanda, Holloway y Wray (2016) han estudiado el testimonio de dos mujeres católicas muy diferentes, Mother Browne y Lady Ann Fanshawe, que salieron de la isla a mediados del siglo XVII para vivir en Castilla, y cuyos escritos reflejan una particular experiencia del exilio. En primer término, Browne nos relata, en su *History of the Irish Poor Clares* (c. 1668), el viaje y la vida de las clarisas irlandesas en España. Por otro lado, en las memorias de Fanshawe, su autora tiene una clara conciencia de estar siendo acogida por los castellanos. En ambos casos, según la investigación citada, la idea de la persecución religiosa y del exilio se convierte en un marco especialmente propicio para la expresión literaria de ambas mujeres.

En busca de testimonios semejantes, he dirigido mi atención a la producción escrita de los colegios del exilio, que generaron a lo largo de los siglos un enorme corpus documental, con papeles escritos en inglés, en latín y en la lengua vernácula del lugar de acogida.

Escribir desde los colegios del exilio

Durante los años de mayor represión del *papismo* —los del reinado de Isabel I—, aquellos que no aceptaron las propuestas de la Reina Virgen pudieron mantener sus creencias de forma clandestina gracias a la existencia de los colegios del exilio.[5] Estos colegios, proyectados al modo de los *colleges* de Oxford, se establecieron a partir de 1568 en Flandes, en el noroeste francés, en Roma y en Castilla,

---

como mínimo, 175 mil irlandeses, de los que 120 mil eligieron como destino los territorios de la Monarquía Hispánica.

4. De entre la bibliografía reciente sobre estos recusantes conviene destacar el balance bibliográfico que se plantea en los trabajos que editan Kelly y Royal (2016). Y para la violencia que ejerció Inglaterra sobre los católicos irlandeses, que motiva (entre otras causas) el exilio analizado en este trabajo, véase Corish y Millet (2005) y la síntesis histórica de Hsia (2010: 114-120).

5. Para una visión panorámica sobre estos colegios véase Burrieza (2002); y, más en concreto, sobre los colegios de ingleses de Valladolid y Sevilla, centros clave para entender el exilio inglés en Castilla, véase Burrieza (2000) y Murphy (2012). Sobre los colegios de irlandeses, véase las notas posteriores.

y durante varios siglos fueron los únicos centros dedicados a la formación de los católicos de lengua inglesa. Se distinguían según la nación de sus integrantes: había por eso colegios de ingleses (en los que vivían también los galeses), de escoceses y de irlandeses. Estos alumnos, después de unos años de preparación y, en muchos casos, después de recibir la ordenación sacerdotal, regresaban a las Islas Británicas para sostener la fe de sus compatriotas.[6]

En este trabajo pretendo centrar mi análisis en los escritos de los colegios de irlandeses establecidos en Castilla, cuyos archivos fueron a parar al principal y más longevo de todos ellos, el establecido en la ciudad del Tormes junto a la vieja Universidad salmantina. El Real Colegio de san Patricio de Nobles Irlandeses de Salamanca fue fundado en 1592 y desarrolló su labor hasta la guerra civil española (aunque subsistió hasta 1951).[7] En esos cuatrocientos años varió su protagonismo dentro del mapa político y religioso de Europa, según las circunstancias de cada época, pero mantuvo siempre su identidad original. Para el interés de esta investigación, conviene centrar la mirada en las primeras décadas de su andadura. En 1606, a los pocos años de su fundación, el colegio aparece ya reseñado en la *Historia de las Antigüedades de la ciudad de Salamanca* de Gil González Dávila (Cuart 1994: III, 538-539), que nos ofrece de manera sintética una imagen completa de su naturaleza y de sus fines:

> En el año M. D. XCII se fundó el Colegio de los Irlandeses, dedicado a S. Patricio Obispo, padre de la Cristiandad de Irlanda y sobrino de S. Martín Turonense. Fundose con el favor del Rey Filipo II, mandando por sus cartas a la ciudad y universidad de Salamanca amparasen a los que venían perseguidos y desterrados por sustentar la fe de su patria y de sus padres, y por aprender y sacar armas de esta escuela para poder contrastar al enemigo común de la Iglesia, haciendo voto de ir a predicar la ley evangélica a los otros irlandeses, sus hermanos, ofreciéndose al martirio por la salud de sus almas. Gente que por muchos títulos merece ser acorrida, por ser de diferente nación y sustentar tan católico y pío intento.

Desde finales del Quinientos y hasta 1700 se ponen en pie treinta colegios destinados a la formación de irlandeses en toda Europa. Y, entre todos ellos, el

6. Esta red de colegios recibió el apoyo institucional y económico de la Corona española, que sufragó también las ayudas de costa de los viajes de regreso a las islas —más conocidas como «viáticos»— tanto para desarrollar la Misión de Inglaterra como la Misión de Irlanda. Para esta última, y para la proyección social de los irlandeses en España, se deben consultar los resultados de las investigaciones dirigidas por Enrique García Hernán en el CSIC (<www.irishinspain.es>), así como la Base de Datos de la Misión de Irlanda (<http://digital.csic.es/handle/10261/64240>), y las investigaciones de la doctora Bravo Lozano.

7. La reciente monografía de Álvarez Rodríguez (2016) sobre este colegio ofrece una visión panorámica del papel desempeñado por esta institución a lo largo de los siglos.

de Salamanca —junto con el de Madrid (1629-1937)— vino a ser el que tuvo mayor relevancia en Castilla y el que permaneció en funcionamiento durante más tiempo, hasta el punto de que su archivo fue recibiendo la documentación de los colegios de irlandeses que iban cerrando, como el de Valencia (1628-1680), Sevilla (1612-1767), Santiago de Compostela (1605-1769) o Alcalá de Henares (1630-1785).[8]

Poco después de que los primeros *Catholic Relief Acts* permitieran a los católicos establecer de nuevo centros de formación religiosa en Irlanda, se fundó al norte de Dublín, en la localidad de Maynooth, el *St Patrick College* (1795), que fue fundado como *National Catholic Seminary of Ireland*. Este centro fue asumiendo, paulatinamente, la labor de los colegios del exilio. Y cuando se desmanteló el último colegio de Castilla, el de Salamanca, la Universidad a la que estaba adscrito envió al archivo de Maynooth[9] todos sus documentos, pero conservó una copia de los mismos. El investigador actual puede encontrar en el Archivo de la Universidad de Salamanca —sección irlandeses (AUSA_IRL)— cientos de escritos a partir de los 25.517 negativos resultantes de la reproducción.[10] Entre ellos encontramos edictos, cartas, inventarios, títulos de propiedad, cuentas, recibos, etc. Dentro de este maremágnum, pude distinguir un corpus específico de textos corográficos que captó rápidamente mi atención por la cantidad de escritos que se habían conservado, porque estaban redactados en castellano, porque su contenido conseguía superar el horizonte meramente burocrático del resto de documentos y porque manifestaban cierta pretensión literaria. Estas obritas, en suma, podían hablarnos de la vida cultural y de los intereses de aquellos colegiales y mostrarnos cómo se construía el relato de una nueva Irlanda desde el exilio, una información relevante desde la perspectiva de los estudios sobre la configuración simbólica del espacio geográfico en las letras áureas.[11]

8. Para conocer la realidad de los colegios irlandeses en España se deben consultar las monografías de Recio (1996 y 2002), O'Connell (2001), García Hernán (2006 y 2012) y Álvarez Rodríguez (2016), principalmente. Para entender su relación con el Santo Oficio, y por extensión para cualquier aproximación sobre su influencia religiosa, véase O'Connor (2016). En la Biblioteca General Histórica de la Universidad de Salamanca se custodian también más de doscientos impresos con el *ex libris* del Real Colegio de san Patricio de Nobles Irlandeses. Puede consultarse el micrositio de la Biblioteca dedicado a este colegio y el inventario manuscrito de la biblioteca del colegio de los irlandeses, confeccionado a finales del siglo XVIII: el Ms. 606 (fols. 55-87) conservado en USAL BG.

9. Se trata del llamado «Salamanca Archive», depositado actualmente en la *Rusell Library* del *St Patrick's College* de Maynooth: <www.calmview.eu/StPatricksCollege/CalmView/>.

10. Todo apunta a que la labor de microfilmado y el traslado de los documentos no se hizo de forma muy coordinada. El fondo actual salmantino está desordenado y es razonable pensar que no se conserva copia de todos los documentos que poseía el colegio. Además, en Salamanca se conserva copia de documentos que no están en Maynooth.

11. En la línea de los trabajos que edita Geisler (2013).

Un espacio geográfico, literario y político

Estas descripciones se deben leer en el contexto de la relación de Irlanda con la Corona española y el apoyo que esta última ofreció a los líderes gaélicos en su lucha contra «la pérfida Albión». A comienzos del siglo XVI, Irlanda era un feudo pontificio que pertenecía como señorío al monarca inglés; un gobierno que, en verdad, se limitaba a un territorio pequeño en el entorno de Dublín y a unas pocas ciudades, porque los jefes rurales, tanto los gaélicos como los anglonormandos, eran independientes. Después de la ruptura de Enrique VIII con Roma, el parlamento irlandés *consintió* que la isla pasara a ser de soberanía inglesa. En 1541, Enrique se proclamó rey de Irlanda e impuso las leyes británicas en la isla vecina. Pero un grupo relevante de irlandeses no aceptó pacíficamente estos cambios y, ya con Eduardo VI, parecía claro que no estaban dispuestos a admitir la pérdida del catolicismo.

En esta pugna, su principal aliado contra la *tiranía* inglesa era la Monarquía Hispánica, por el protagonismo de España en la lucha contra la Reforma y por su posición de liderazgo internacional. Pero existía otra razón, que fue repetida *ad infinitum* por los apologetas de la causa irlandesa en escritos de todo género: España e Irlanda (Iberia e Hibernia) habían sido cristianizadas por el Apóstol Santiago y por sus venas corría la misma sangre. Según afirman las tradiciones gaélicas —que se remonta en este punto al *Libro de las invasiones* (s. XI)—, Milesio, el hijo de Breogán, llegó a Irlanda desde Galicia con la última inmigración celta del siglo XII a. C., y sus hijos conquistaron la isla y establecieron una dinastía que reinó hasta la llegada de los normandos en el siglo XII. Andando el tiempo, en los albores de la Edad Moderna —en este momento crucial para la supervivencia de Irlanda— los líderes gaélicos se declararon súbditos del rey castellano en virtud de esta vinculación, que resultó clave para el discurso del exilio y estará vigente en el entorno de los colegios durante varios siglos, como veremos más adelante.

La actualización de esta leyenda obedecía a una praxis tendenciosa que pretendía influir en la voluntad regia, sobre todo a comienzos del siglo XVII, pero fue tan insistente que la propia historiografía española se hizo eco de sus argumentos. Esteban de Garibay, por ejemplo, en su temprano *Compendio historial* (1571), afirma que «el rey Brigo [Breogán] envió gentes a poblar la isla de Irlanda […], llamada primero Hibernia, cuyos naturales […] siempre de padres a hijos han conservado tan eficazmente esta tradición en memoria que, en la era presente, se precian y jactan ser española su origen y dependencia».[12] Entre los impresos promovidos por el colegio de los irlandeses de Sevilla, en la *Breve relación de la presente persecución de Irlanda* (1619), se explica que «a esta, pues, descendencia y sangre de españoles (…) se debe atribuir la constancia

12. Según el ejemplar de la USAL BG/10116, vol. 1, lib. IV, cap. VIII, p. 89.

tan insigne de los irlandeses, en haberse conservado siempre la pureza de la fe católica, recibida al principio de boca del mismo glorioso apóstol y patrón de España, Señor Santiago, que después de haberla plantado acá, fue a predicarla a los españoles de allá de Iberia».[13] Y pocos años después, Philip O'Sullivan Beare (1590-1666) —un líder gaélico de rancio abolengo que fue enviado a Galicia en 1602 y fue uno de los primeros alumnos del colegio de Santiago de Compostela—, después de servir al rey de España como soldado, colaboró en la configuración de la identidad irlandesa con obras como la *Historiae Catholicae Iberniae Compendium* (Lisboa, 1621), que sintetiza la interpretación historiográfica de los católicos irlandeses en su conflicto con la Inglaterra anglicana. Dicha obra comienza con un primer libro dedicado a la descripción de la isla y a su origen hispano, en los términos comentados.[14]

Aunque los reyes de España no tomaron muy en consideración este arcano derecho sucesorio, el hecho es que, tanto por razones de orden religioso como por razones de Estado, la Monarquía Hispánica alentó la causa irlandesa a través de la diplomacia, la intervención armada y la acción cultural. Pero Irlanda estaba situada en la frontera norte y a mediados del siglo XVI no existían mapas del interior de la isla, ni se tenía un conocimiento certero de su geografía. Si exceptuamos los puertos comerciales, bien conocidos desde la Edad Media, no se contaba con descripciones geográficas solventes del resto de la isla. Los atlas más difundidos en la segunda mitad del Quinientos —los del viejo Tolomeo o los modernos de Ortelius o Porcacchi (figura 1)—[15] ofrecen una información mínima,[16] y hemos de esperar hasta bien entrado el siglo XVII para poder disponer de un mapa tan completo como el de William Blaeu.[17] Irlanda era, por tanto, *terra incognita*, situada en las brumas del *limes* septentrional, que a los ojos de la cultura hispana se presentaba como un lugar agreste y misterioso, donde la imaginación debía completar el espacio vacío de los planos.

13. Según el ejemplar de la BNE R/12223, p. 15. Actualizo la ortografía. Este ejemplar conserva dos marcas donde la crónica incluye una oración a Dios en solicitud de auxilio (pp. 43 y 47). Es posible, por tanto, que dichos impresos sirvieran para la plegaria personal o comunitaria.

14. Según el ejemplar de la USAL BG/31284, pp. 2-13. Sobre este autor y esta obra deben conocerse los trabajos de Rey (2002) y Morgan (2002).

15. Tengo presente la descripción realizada por Ortelius en 1570 (USAL BG/10802, n. 6) y la que publicó Porcacchi en *L'isole piu famose del mondo* (figura 1), que gozó de una asombrosa difusión en esa centuria.

16. En el último tercio del siglo XVI, Inglaterra se preocupó por fijar sus cánones cartográficos en atlas de gran detalle descriptivo, como la *Descriptio Angliae* de Christopher Saxton, un proyecto amparado por la reina y por William Cecil, su mano derecha (tengo presente el ejemplar de 1579 de la Real Biblioteca, sign. IX/7223 [1]), que, sin embargo, no incluye la geografía irlandesa.

17. En verdad, como ha expuesto Recio (2003: 39-40), no será hasta la década de 1650 cuando se llegue a tener un conocimiento real del interior de Irlanda.

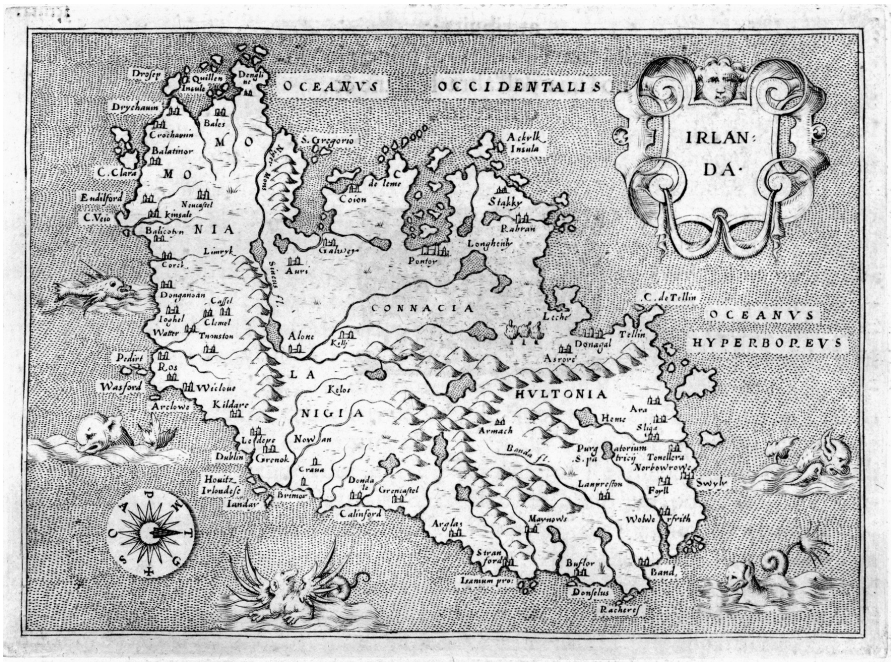


Figura 1
Irlanda – Hibernia. Tommaso Porcacchi, *L'isole piu famose del mondo* (Venecia: Simon Galignani, 1590) (USAL BG/30379, p. 12).

A pesar de estas deficiencias, Felipe II tenía que gobernar con información fiable. Por ello, envió a soldados y a *gente plática* para reconocer la isla y conseguir así informes con los que estudiar la viabilidad de la colaboración española en este conflicto.[18] Las fuentes clásicas, tanto griegas como latinas, describían ya a los habitantes de Hibernia como gente salvaje, bárbara e incivilizada. Y las *relaciones* de los enviados filipinos parecen insistir en esta misma línea. Diego Ortiz de Uriçar, por ejemplo, expone a su Majestad en 1574 que los gaélicos son gente «holgazana, enemiga de trabajar, y así lo que siembran cuatro lo vienen a comer ciento, porque el que más puede hurtar al vecino se tiene por más hombre».[19]

18. Para la implicación de la Monarquía Hispánica en el «problema irlandés», véase principalmente a García Hernán (2000) y Recio (2003), de quien procede esta información sobre las descripciones de la isla y sobre los enviados filipinos (Recio 2003: 39-45 y 59-68).
19. «Relación que haze el capitán Diego Ortiz de Uriçar de lo que vio en Yrlanda, diola a Su Md. en Madrid a 26 de junio, 1574», Archivo General de Simancas, *E-Negociaciones con Inglaterra*, leg. 828, fol. 106 (*apud* Recio 2003: 62).

Esta imagen contrasta vivamente con las descripciones compuestas en los colegios del exilio, que llevaron a cabo una importante labor de acopio y traducción de referencias clásicas, y proyectaron una nueva imagen de la isla a través de la composición de descripciones ideales de Irlanda, con el fin de favorecer la benevolencia de los monarcas españoles y de la sociedad castellana en general hacia la causa de Irlanda, ya que, a fin de cuentas, eran los castellanos los que sostenían y daban cobijo a estos disidentes.

Una de las descripciones conservadas en el archivo de Salamanca, la titulada «Del nombre, sitio y clima de la Isla de Irlanda, temperamento, fertilidad de su tierra y condición de sus naturales», puede servir de ejemplo para describir este afán de idealización del lugar.[20] Después de evocar el origen mítico de Irlanda —recuerda aquí la llegada de los pobladores españoles desde Galicia—, el autor otorga a la isla el calificativo de «milagrosa», «por sus grandes maravillas y cosas prodigiosas que la naturaleza ha producido en ella». La descripción geográfica y climatológica es también idílica: «Su temperamento es de los mejores y más dulces de todo el reino británico, causa de gozar de la felicidad y serenidad de mejor cielo». De esta forma, «descubre también la naturaleza de su temple el vivir los hombres muchos años sin tener necesidad de médicos». De igual modo se describen los campos y la geografía del lugar: la tierra está «bien cultivada [y] no hay baldías», es «fértil de pan y frutas» y «sus pastos son muchos y los mejores de Europa, donde apacientan sus ganados con tanta abundancia que muchas veces para que no revienten los apartan de ellos», junto a otras bondades alimenticias y cinegéticas. Al describir a los naturales, presenta a los irlandeses como «gente de buena disposición, de rostros claros, de cuerpos bien proporcionados, robustos y en sufrir trabajos señalados. Son templados en su comer y beber. Gustan de música, principalmente de un instrumento de hechura y forma de arpa, tan dulce en su consonancia que a las mismas fieras […] las necesita a meterse por los lazos y redes del cazador astuto, por gozar del veneno dulce que las mata». En suma, todo un ideal de cortesanía renacentista: «Son también inclinados al ruido de armas, o al sosiego de las letras, buscando tan solamente la posteridad de nombre y fama: apetecen libertad, y muy pocos, si la necesidad no fuerza, aprenden artes mecánicas. Ejercítanse mucho en correr a pie y a caballo en cazas y monterías, por la mayor parte de su grandeza y nobleza».

Estas descripciones se podrían adscribir al género de la corografía renacentista, tan popular en la Edad Moderna, que sirvió como complemento de la historiografía canónica al describir localizaciones concretas e interesarse por detalles y anécdotas. Este tipo de escritura corográfica sirvió a los Habsburgo para dar cuenta de sus dominios y a las corporaciones municipales para mostrar las virtudes de su ciudad y adquirir mayor reconocimiento. Tenía por tanto una finalidad *ad extra*, ya que servía para proyectar hacia fuera los intereses del rey

20. Sobre este escrito, véase la relación de documentos que se describe a continuación, en el n. 9.

y de las oligarquías urbanas. En nuestro caso, como hemos visto, esa finalidad *ad extra* sería la propagación de una determinada visión de Irlanda que persigue ganar la adhesión de los españoles para la causa. Pero los escritos corográficos presentan también, como ha estudiado Kagan (2002: 147), una función *ad intra*, ya que servían para «instruir a los habitantes de un lugar concreto acerca de cómo pensar sobre la comunidad en que vivían» y, en el caso de nuestros colegiales —que es la lectura que más nos interesa aquí—, para mantener una peculiar reflexión sobre su patria y sobre el sentido de su exilio, para fortalecer sus convicciones, establecer lazos de sintonía cultural y religiosa con los lugares de acogida, y —cómo no, si nos encontramos en el marco de la cultura celta— para mitigar de algún modo la nostalgia por el hogar perdido.

Las descripciones de Irlanda en el archivo salmantino

En mi consulta directa de los fondos del Archivo de la Universidad de Salamanca creo distinguir al menos nueve descripciones diferentes escritas en español, y varias copias de algunas de ellas. Se muestran aquí según el orden de aparición en dicho archivo. Al pie del título se incluye la signatura: AUSA_IRL, nº de carpeta, nº de las imágenes correspondientes. Después se añaden unas observaciones sobre su datación, su composición, e incluso sobre la mano que compone o copia el texto.

Estos fondos, como se ha indicado, son microfilms de los originales, se conservan de forma desordenada, y su estado material es muy precario. A la espera de que futuros investigadores elaboren un corpus más completo —incluyendo los registros de Maynooth y de otros archivos—, se ofrece a continuación un conjunto de textos que es suficientemente significativo para un primer trabajo exploratorio como el presente:

[1] «De la calidad y condición de la isla de Hibernia» (AUSA_IRL, carpeta 2, 241-244). Fechado en septiembre de 1616, letra A. Forma parte de un escrito dirigido «Al Reverendo Cristóbal de Framín», que consta de varias partes: Presentación (240); cap. 1, «De la calidad y condición de la Isla de Hibernia» (241-244); cap. 2, «De la cristiandad en Irlanda» (244-249); cap. 3, «Cómo florecieron allá las letras y la fama que en ellas alcanzan sus hijos» (249-252).

[2] «De algunas cosas raras que hay y ha habido en Irlanda» (AUSA_IRL, carpeta 2, 264-275). Escrito c. 1607, letra B. Es un trabajo inconcluso, con tachaduras. Se edita en el apéndice de este artículo.

[3] «Del reyno de Irlanda, su Iglesia y cosas concernientes a ella»
[3.1] AUSA_IRL, carpeta 3, 1-3. Escritura del siglo XVIII, letra D.
[3.2] AUSA_IRL, carpeta 3, 4-5. Escrito c. 1607-1616, letra B.

[4] «Breve relación de Irlanda y de tres diferencias de irlandeses que hay en ellas»
[4.1] AUSA_IRL, carpeta 3, 37-43. Escritura del siglo XVIII, letra D.

[4.2] AUSA_IRL, carpeta 3, 44-47. Escrito c. 1611, letra C.
[4.3] AUSA_IRL, carpeta 3, 81, 83-101. Escritura del siglo XIX, letra E.
[4.4] AUSA_IRL, carpeta 4, 60-83. Escritura del siglo XIX, letra E (una copia distinta a 4.3. pero de la misma mano).

[5] «La descendencia de los irlandeses con una breve descripción de la isla de la Ibernia, comúnmente llamada Irlanda, sacada de autores antiguos y graves» (AUSA_IRL, carpeta 46, 351-352). Escritura del siglo XVII; se completa con un capítulo 2 titulado «De lo eclesiástico» (353).

[6] «Breve descripción del Reyno e Isla de Irlanda y sus cosas» (AUSA_IRL, carpeta 46, 354-372). Escritura del siglo XVII.

[7] «De cosas maravillosas y milagrosas desta tierra» (AUSA_IRL, carpeta 46, 389-390). Parece parte de un escrito mayor, junto con el n. 6 y con otros papeles ilegibles que figuran entre ambos documentos.

[8] «Las excellencias del Reyno de Ibernia alias Irlanda» (AUSA_IRL, carpeta 46, 391). Formato pliego, doblado en forma de cuadernillo, que presenta un texto corográfico en los cuatro folios interiores, sin pérdida de texto.

[9] «Del nombre, sitio y clima de la isla de Irlanda, temperamento, fertilidad de su tierra y condición de sus naturales» (AUSA_IRL, carpeta 46, 395-399). Es el primer capítulo de un escrito de dos capítulos; el segundo lleva por título: «De la succesión de los reyes de Hibernia» (399-407).

[10] «Breve descripción de Irlanda y su estado antiguamente y agora» (AUSA_IRL, carpeta 46, 408-426. Bajo este título, el documento se subdivide en varios capítulos: cap. 1, «De sus nombres, grandeza, sitio y calidad» (408-411); cap. 2, «De las cosas raras que se escrive de las alabanças de Irlanda y casi proprias a ella» (411-420); cap. 3, «De donde se toca el estado de la Iglesia en Irlanda hasta nuestros miserables tiempos» (422-426).

Para confeccionar esta relación, he tenido en cuenta aquellos textos que ofrecían un mayor sentido descriptivo, de forma que he descartado los más narrativos, como los martirios o los de carácter noticiero. Sin embargo, aparte de considerar estas premisas, no es fácil establecer unas fronteras genéricas claras.

En primer término, destacan las descripciones propiamente dichas, cuyas claves he expuesto en el epígrafe anterior al comentar el texto titulado «Del nombre, sitio y clima de la isla de Irlanda» (n. 9), que es semejante a los escritos con el número 1, 3, 5 y 6. El n. 5, por ejemplo, dedicado a «La descendencia de los irlandeses con una breve descripción de la isla de la Hibernia, comúnmente llamada Irlanda», es una composición que, como se afirma al comienzo, está «sacada de autores antiguos y graves»: de ahí que en los primeros párrafos siga —y cite— el capítulo seis de la historia de Irlanda de Giraldo Cambrese para hablar de la naturaleza ideal de la isla, y el capítulo dieciséis para subrayar el origen español de los gaélicos a raíz de la llegada del rey Milesio a la verde Erin. Después prosigue, de

la mano de Paolo Giovio, para insistir en la bondad del clima y la fertilidad de los campos, y finaliza, en los mismos términos, citando a Mercator.

En estas descripciones encontramos también, como ya se ha visto de forma tangencial, una apelación a las maravillas de Irlanda, en el sentido de tierra «milagrosa» donde abundan los prodigios, materia que llega a constituir el asunto central de otros escritos, como el número 2, 7, 8 y 10, hasta el punto de que podrían formar un grupo específico de relaciones de prodigios. De todas ellas, la más relevante, por su calidad y extensión, es la n. 2, que analizo con más detalle en el epígrafe siguiente.

Los prodigios de Hibernia: «De algunas cosas raras que hay y ha habido en Irlanda»

El escrito más extenso dentro del grupo dedicado a los prodigios de la isla lleva por título «De algunas cosas raras que hay y ha habido en Irlanda» (n. 2). Se trata de una relación de lugares que destacan por su carácter milagroso y pretende mostrar cómo la geografía irlandesa está impregnada de un sustrato católico que se revela en la propia naturaleza (islas, fuentes, lagos, ríos, etc.) o en algunos lugares de marcado sentido religioso (cruceros, cementerios, etc.). En estas páginas propongo un primer acercamiento a dicho texto, en la línea de los estudios sobre el estatuto de lo fantástico en la literatura aurisecular.[21] Por ello, mi interés se centrará en analizar sus conexiones con la cultura literaria española del momento y no en su valor como documento historiográfico. En el apéndice se ofrece una transcripción del texto completo. Afortunadamente, el autor numeró los párrafos principales del escrito, de forma que se pueden citar los distintos apartados de la composición de manera directa (con el símbolo tipográfico de párrafo §). Debido al carácter exploratorio de esta lectura, sólo apuntaré aquí sus notas más características, de forma esquemática.

Contenido y composición

Los prodigios que se muestran en esta descripción están destinados a fortalecer los principios católicos en pugna con los postulados protestantes: el purgatorio, los sacramentos, la devoción a la Virgen María, etc. Asimismo, refuerza numerosos elementos de la religiosidad tradicional criticados por la Reforma, tales como las peregrinaciones, la penitencia, la devoción a los santos o el ayuno. Esta defensa de la ortodoxia se completa con un ataque explícito al hereje inglés (§ 7), que se presenta como un personaje incrédulo y arrogante, cuya falta de fe le lleva a sufrir

21. En el marco de las investigaciones que recogen Arellano (2003), Salvador (2004) o Insúa y Peres (2009). Para entender el contexto de interpretación de lo prodigioso en la temprana modernidad véase Vega (2002).

el efecto contrario de dichos prodigios. Su veracidad es confirmada además por algún «testigo de vista» que informa directamente al autor (§ 3, 10, 14, 32).

El escrito está inconcluso, como si fuera un documento de trabajo, a juzgar por el estado en que se encuentran las últimas páginas. Está compuesto como una peculiar combinación de fuentes cultas y de motivos de raíz popular. Entre los autores citados encontramos a Beda el Venerable (§ 1), Hector Boece (§ 15), Giraldo Cambrese (§ 34) o Sabellico (§ 40). Estas fuentes dotan al texto de una autoridad que refuerza la credibilidad de todo el discurso. El uso de estas autoridades es un recurso habitual en las descripciones de Irlanda ya que todas ellas parecen compartir un conjunto reducido y común de referencias. La comunidad irlandesa debió de establecer dicha *inventio* ideal de autoridades en busca de un fundamento intelectual para su causa. El modo en que se utilizan aquí nos permite suponer que estamos ante el borrador de algún tipo de ejercicio académico. En este sentido, llama la atención la coexistencia de estas referencias de origen libresco y el tipo de prodigios que se narran, que son más propios de la literatura popular. La mayoría muestra un punto de ingenuidad y extravagancia que atenta contra las disposiciones postridentinas que pretendían depurar el santoral y las devociones populares de toda tradición espuria. Esta tensión ha sido descrita muchas veces dentro de la propia cultura religiosa del momento —pienso por ejemplo en los análisis de Caro Baroja (1985: 95-124)—; aun así, sorprenden en la pluma de un profesor o un alumno de estos colegios.

El texto ha sido escrito en lengua castellana por un irlandés, y está destinado a ser leído por irlandeses. El autor se refiere a la isla como «nuestra Irlanda» (§ 10), «nuestra patria» (§ 22) y «nuestro reino» (§ 40); nombra a san Patricio como «nuestro insigne Patriarca y apóstol san Patricio» (§ 27), y todas las aclaraciones léxicas están orientadas en este mismo sentido: «un báculo que los nuestros llaman *bachal*» (§ 28), etc. Conviene destacar también la compleja galería de topónimos que unas veces muestran una fuerte castellanización —«san Molazo» por *st Mullins* (§ 9), por ejemplo—, otras se trata de nombres que figuran en la documentación castellana de la época con ese mismo término —«Ultonia» por Ulster, «Kilkenia» por Kilkeny, etc.—, y otras se asemejan al inglés original —como «Waterfor» por *Waterford* (§ 42)—; unas variaciones que ponen de manifiesto que la composición se ha realizado en un entorno bilingüe. No se descarta por ello la hipótesis de que la redacción de estos escritos sirviera como medio para el aprendizaje de la lengua española o como ejercicio de escritura académica, motivo por el cual la mayoría de los testimonios nos han llegado llenos de correcciones.

Un espacio religioso

El escrito tiene una finalidad religiosa, pero también política, ya que es la propia tierra la que se muestra como católica. De esta forma, se opera una identificación entre territorio, religión y causa política. Se ha ampliado, por tanto, el uso tradicional de los relatos de prodigios de origen medieval, que eran un arse-

nal de motivos para la homilética o para la literatura popular devota, en favor de un discurso progaélico. Y este es un punto capital de las descripciones de Irlanda, porque el cisma anglicano influyó de forma muy distinta en el discurso del exilio inglés y del irlandés. Los católicos ingleses se plantearon el difícil dilema de la lealtad a la corona, con soluciones diversas según los casos y los momentos (durante cientos de años, de hecho, ser católico parecía incompatible con ser inglés); pero los católicos irlandeses, en cambio, renegaron en mayor medida de la influencia política y religiosa de Inglaterra y procuraron tanto la defensa armada como la mitificación de su propio espacio geográfico; un espacio que, junto a la causa religiosa, eran las señas de identidad de su rebeldía.

En este sentido, conviene señalar que todos los santos citados son santos patrios, y que aparecen vinculados a algún hecho maravilloso localizado en Irlanda, como san Patricio (§ 1-2, 28), san Columbano (§ 20), santa Brígida (§ 34-35) o san Segundino (§ 47). Al hablar de estos santos y del relato de sus milagros nos volvemos a encontrar con el problema que apuntaba anteriormente: el autor no ha sido sensible al espíritu de purificación de las prácticas devocionales que se operó a partir del Concilio de Trento. Pero se trata de un uso menos desviado del que encontramos en el resto de prodigios, ya que el *flos santorum* castellano postridentino incluyó la biografía de los santos irlandeses más destacados; ahora bien, no aparecen en una posición tan destacada como en esta relación sino dentro del capítulo dedicado a los «santos extravagantes», esto es, aquellos que estaban fuera del breviario y del misal de Trento, aquellos cuya tradición devocional se consideraba menos fiable o documentada.[22]

Pero lo más relevante, como decía, es la construcción de un discurso que presenta a Irlanda como tierra de santos. Desde el último tercio del siglo XVI los líderes de la causa irlandesa están proyectando la vida de san Patricio como una de las banderas de su lucha política y religiosa. Se escriben por entonces algunas de las hagiografías del santo más conocidas, como la de Richard Stanihurst publicada por Plantino en 1587.[23] A comienzos del Seiscientos, el inglés Peter Lombard compone *De regno Hiberniae sanctorum insula commentarius* en apoyo de la causa de Irlanda: una suerte de historia eclesiástica que presenta a la verde Erin como tierra de mártires y santos.[24] Y poco tiempo después hace su aparición un personaje capital para el rearme intelectual gaélico, el citado Philip O'Sullivan,

22. Véase el primer volumen del *Flos sanctorum* (1578) de Alonso de Villegas, en su apartado de «santos extravagantes», según la edición de 1621 que tengo presente (USAL BG/54389): santa Brígida (fol. 422r-v) y san Patricio (fol. 435v-r). En el santoral de Ribadeneyra, en cambio, ya no encontramos a san Patricio (en las primeras ediciones), pero sí a santa Brígida (tanto en la ed. de 1604 como en la ed. 1609, USAL BG/48784, pp. 137-140).

23. Tengo presente el ejemplar de la USAL BG/28457. Sobre la participación de Stanihurst en el devenir de la causa de Irlanda, véase Lennon (1981).

24. Aunque estaba compuesta en torno a 1600, no se publicó hasta 1632. Tengo presente el ejemplar de la USAL BG/29347.

que publicó su *Historiae Catholicae Iberniae compendium* (Lisboa, 1621), en la que encontramos —junto a la descripción de Irlanda y a la exaltación del origen hispánico del pueblo gaélico ya citada— una traducción del viaje al purgatorio de san Patricio compuesta por Ramón de Perellós en el siglo XIV y una evocación de los santos gaélicos dentro de una crónica de la rebelión armada de los irlandeses contra Inglaterra (que incluye una historia de los colegios en el exilio).

La leyenda del purgatorio de san Patricio que se apunta en nuestro escrito es el resultado de una transmisión que supone, según don Martín de Riquer (1978: 57), «toda una excursión por las literaturas de Europa desde el siglo XII hasta el XVII». En 1189 el cisterciense irlandés Saltrey escribe el apasionante *Tractatus de Purgatorio Sancti Patricii*. Hacia 1190 María de Francia lo traslada al francés con el título de *Espurgatoire Saint Patrice*, y en 1397 el diplomático Ramón de Perellós y de Roda, vizconde de Perellós, traduce el *Tractatus* al catalán, con interpolaciones de su propia imaginación. Su *Viatge al purgatori* se traduce después al provenzal y en esta lengua se imprime en Toulouse en 1489. En el siglo XVII se vierte de nuevo al latín como parte del compendio de O'Sullivan. No se ha estudiado aún el modo en que dicho libro circuló por la Península Ibérica y por los colegios del exilio, pero el caso es que, a los pocos años de su publicación, Juan Pérez de Montalbán lo tradujo al castellano con el título de *Vida y purgatorio de San Patricio*, que vio la luz en Madrid en 1627 y gozó de un éxito arrollador, con más de media docena de ediciones en los diez años siguientes. Su lectura atrajo entre otros a Lope de Vega, que se basó en este librito para componer su comedia *El mayor prodigio o el purgatorio en vida*, también de 1627. De la misma forma interesó a Calderón de la Barca, que lo utilizó para escribir *El purgatorio de San Patricio*, una comedia que debió de componerse a finales de 1627 o principios de 1628.[25] Al año siguiente, O'Sullivan volvería de nuevo sobre la historia de san Patricio en sus *Patritiana decas: sive libri decem, quibus de divi Patritii vita, purgatorio, miraculis, rebusque gestis* (Madrid, 1629), que, junto con narrar los hechos prodigiosos del patrón de Irlanda, dedica varias páginas a la descripción y a la historia mítica de la isla.[26]

Esta labor de Lombard y O'Sullivan emula, en cierto modo, a la que realizaron Nicholas Sander o Robert Persons para la causa inglesa, y no solo la emula sino que perpetúa algunos de los motivos y microgéneros que estos últimos proyectaron, como la traducción y refutación de edictos anglicanos, la narración de las persecuciones o la importancia que se otorga a los colegios del exilio en todo el relato. Pero se distinguen de ellos en lo que la causa irlandesa tiene de peculiar: la vinculación original y mítica con España, la proyección de los santos patrios y el afán por describir la isla.

25. Para un recorrido crítico sobre este motivo en el teatro clásico español, véase el trabajo clásico de Profeti (1976) y a Carrizo (2002).
26. Tengo presente el ejemplar de la USAL BG/27885 (ff. 2r-4v).

Los documentos analizados en el presente trabajo son ligeramente anteriores a estos tratados latinos. Sirven, por tanto, para advertir cómo se va conformando la construcción del discurso del exilio irlandés. Por otro lado, no cabe duda de que la resistencia irlandesa no se preocupó tanto como la inglesa de la traducción de sus obras más representativas. No existe, por ejemplo, un correlato irlandés de la *Historia eclesiástica del cisma de Inglaterra* (1588) de Ribadeneyra, pero debió de hacerse presente en la cultura castellana por otros caminos, merced a la difusión de los intereses irlandeses a través de los colegios y de textos como los que aquí se analizan. Una sintonía que nos ayudaría a explicar la fortuna que la historia de san Patricio gozó en tierras castellanas.

Iberia-Hibernia

A lo largo de este trabajo se ha valorado ya cómo los dirigentes de la causa irlandesa proyectaban de forma interesada la legendaria vinculación de los pueblos español y gaélico. Aunque en el escrito que estoy comentando —el n. 2— no se cita la leyenda del rey Milesio, tampoco se deja de buscar una relación con España que, a fin de cuentas, es el lugar en el que se escribe la descripción. En el prodigio narrado en el párrafo § 26 se cuenta la inexplicable aparición de un frasco de oro en un río, que avisaba al señor del lugar de que alguien de su familia iba a fallecer: un milagro que se presenta como semejante al de la campana del convento de los dominicos de Zamora, donde se escucha el sonido de una campanilla cuando alguno de los monjes va a morir, de forma que todos puedan prepararse para el último viaje. Este es el único prodigio que se sitúa fuera de la isla y nos trae a la memoria un prodigio que fue popular durante los siglos XV-XVII: la campana de Velilla de Ebro (Zaragoza), que fue la fuente de varias obras dramáticas y poéticas en el Siglo de Oro.[27] Feijóo le dedica una extensa *Disertación* en su *Teatro Crítico Universal* (tomo IX), donde recuerda otros casos semejantes que suceden en España, como el de la campana zamorana, y permite suponer que este escrito fue compuesto en el colegio de Salamanca, el más cercano a Zamora de todos los irlandeses.

Según se ha descrito en los últimos epígrafes, estos prodigios se pueden situar, tanto por sus motivos como por su retórica, en el horizonte de intereses de la literatura popular (relaciones de sucesos, de milagros, etc.) y es posible, por tanto, que fueran también del agrado de los españoles.

Las metamorfosis de Cervantes

La localización septentrional de esta descripción era también del gusto de la literatura áurea hispánica. Para los hombres de la Edad Media, el entorno geográfico más exótico era el inmenso continente asiático, pero para los del último tercio

27. Como han estudiado Marcello (2006) y Domínguez (2001).

del Quinientos y de los primeros compases del Seiscientos lo fueron las tierras del norte de Europa. En este sentido, conviene recordar que Cervantes eligió ese escenario para su *Persiles* por motivos estéticos, según la moda de su época. En dicha novela, Cervantes muestra también su interés por ciertos animales fantásticos que sufren algún tipo de metamorfosis, como el licántropo o las barnaclas, unos pájaros mitológicos que se originan a partir de la materia inorgánica (*Persiles*, lib. 1, cap. 12). Por suerte, ya ha sido desterrada la idea de que la aparición de estos seres en la narración cervantina no es más que una senil extravagancia del novelista, ya que «forman parte de uno de los debates que tuvo que abordar la ciencia natural del siglo XVI, a saber: si la materia tanto orgánica como inorgánica podía transformarse» (Lozano 1998: 162). Cervantes, por tanto, no hace sino estar en sintonía con los intereses de los lectores y de la ciencia de su tiempo. Estas ideas nos pueden servir también para contextualizar la aparición de las *barnaclas* en nuestra descripción, que explica el nacimiento de estas aves en el párrafo § 36. En el pasaje cervantino se cita como «barnacla» y en nuestro documento como «bernácula», en trascripción directa de la palabra *barnacle*, que es de origen inglés.[28]

La literatura de viajes

Con los datos de que disponemos no se puede establecer una relación clara entre nuestros escritos corográficos y la literatura de viajes de la época. Pero conviene dejar constancia, al menos, de ciertas semejanzas significativas. Por ejemplo, se puede advertir una sintonía entre las claves de interpretación expuestas en este trabajo y una obra paradigmática de este género, como es el *Viaje del mundo* (Madrid, 1614)[29] de Pedro Ordóñez de Ceballos. En el capítulo 13 del primer libro, que trata «De la vuelta a España y viaje a Inglaterra y golfo de Dania y a Irlanda», el autor nos muestra su experiencia directa de la isla, al modo de los informadores de Felipe II: «De allí fuimos a Irlanda […]. Es esta tierra muy fría y mísera, y pienso que la gente es la más blanca del mundo; no roja como la de Inglaterra sino blanquísca. Es gente dócil, amiga de servir y dar contento» (f. 29v). Una descripción que se completa poco después, en los siguientes términos: «nos hallamos sobre la isla de Hibernia, en el puerto de Siogo, donde nos hicieron mil molestias, porque es gente sin Dios, y al fin todo paró en llevarnos nuestro dinero» (ff. 29v- 30r). Lo sorprendente del caso es que una persona que conoce de primera mano los lugares que describe incluye en su libro un capítulo titulado «En que se hace relación de algunas cosas maravillosas del mundo» (lib. III, cap. XIX):

> En Bornia de la provincia de Mononia [Munster] hay dos baños, el uno que el agua de él vuelve todos los pelos y cabellos canos y el otro quita todas las canas, y hay un lago con dos islas: en la una, en entrando hembra se muere. En Ul-

28. Para una comparación más exhaustiva de las apariciones literarias de la *barnacla* en la lengua castellana y la especulación científica sobre estos misteriosos animales véase Lozano (1998: 161-171).
29. Tengo presente el ejemplar de la USAL BG/10934.

> tonia [Ulster] hay otros baños en la cumbre de un monte, que crece y mengua cada día tres veces. Hay un lago que tiene dos islas; una tiene boca, y los que duermen allí ven visiones, y la otra es amena y apacible.

Para este viajero, semejante materia merecía un capítulo específico que coincide, tanto en los motivos como en los términos, con lo redactado en el colegio irlandés (véase por ejemplo § 3, 6 y 28).

En esta primera lectura del escrito n. 2, en suma, se puede advertir cómo esta relación de prodigios se sitúa en la línea temática central del discurso de exilio irlandés y encuentra multitud de puntos de contacto con los intereses literarios de la Castilla del momento.

La causa de Irlanda

Como apéndice de este estudio, comentaré un documento dirigido al rey de España que presenta una especial relevancia para el discurso del exilio irlandés, la «Breve relación de Irlanda y de tres diferencias de irlandeses que hay en ellas» (n. 4). Incluye una breve historia de la isla y una relación de los irlandeses exiliados en Castilla que se dicen vasallos de su Majestad y que contiene casi un centenar de personas de distinto estado y condición.

La relación comienza con el siguiente punto de partida: «En el reino de Irlanda hay tres géneros de irlandeses, conviene a saber: antiguos, inglesados y mixtos». En primer término, «Los antiguos son los que descienden de los españoles, que ha más de dos mil años que ganaron aquel reino a los griegos y lo gobernaron con justas y santas leyes, ayudados de la doctrina y santidad de muchos santos milagrosos y doctos hombres que de ellos mismos salieron, hasta que entraron los dinamarcos».

Los mixtos son los que «se casaron con hijas de irlandeses antiguos […], de manera [que] tienen tanto de la sangre irlandesa antigua como de la inglesa, y en la lengua, traje y costumbres se conforman con las antiguas», y los inglesados, naturalmente, son «los ingleses que no se casaron en Irlanda, ni emparentaron con irlandeses antiguos, ni tomaron la lengua, traje ni manera de vivir». Por supuesto, a comienzos del siglo XVII, estos «tres géneros de irlandeses conviven en una cosa que es ser católicos e hijos de la Iglesia Romana, pero difieren mucho de la manera de vivir […] y en las inclinaciones naturales y deseos de tener príncipes y leyes a que se sujeten, que cada género de ellos apetece su natural». Y de aquí se derivan varias consecuencias prácticas, porque los irlandeses antiguos, «como descendientes de españoles, se quisieran gobernar por reyes de España como descendientes de ellos y tienen amor y afición a la nación española, como también odio y enemistad a los contrarios y en la agudeza de los entendimientos y valor en la guerra los imitan». Los irlandeses inglesados, en cambio, «siguen las inclinaciones de los ingleses y quisieran guardar sus leyes y manera de gobierno que de ellos trajeron y así el rey de Inglaterra les concediese libertad de conciencia o permitiese tener en sus casas

sacerdotes para decir misa privadamente y administrar secretamente los sacramentos se holgaran que no hubiese en Irlanda mudanza de leyes, gobierno ni rey».

Se plantea así, por tanto, un marco idóneo para insertar una lista de nombres que se declaran servidores del rey español. Se trata de un documento que, según Enrique García Hernán, fue elaborado posiblemente por O'Sullivan en torno a 1611, a partir del análisis de la copia de este escrito que se conserva en la Real Academia de la Historia (N-11, ff. 163r-166v). [30] En una búsqueda más amplia de testimonios, siguiendo el catálogo de la *University College Cork*, se pueden localizar tres traducciones al inglés.[31] Esta multiplicación de testimonios —con copias que se circunscriben a las décadas de 1610 y 1620— es sin duda un indicio claro del interés de este escrito para los exiliados y para la causa de Irlanda en ese momento. Pero en el archivo salmantino encontramos además otra copia del siglo XVIII (n. 4.1., letra D), y otras dos diferentes del siglo XIX (n. 4.3. y 4.4, letra E). La existencia de copias tan tardías nos lleva a pensar que en los colegios de Castilla se mantuvo encendida la llama de la vinculación mítica y política de Irlanda con España durante muchos siglos, aun cuando el contexto político europeo era bien distinto.

El «proceso de ideologización» de la causa irlandesa se basó, al decir de Recio (2003: 234), en «tres principios fundamentales tales como su supuesta descendencia peninsular, su continuada catolicidad y sus servicios al Rey Católico». En esta línea, este escrito pudo formar parte de un conjunto de lecturas destinadas a reforzar la identidad fundacional de estos centros y a favorecer que los colegiales no se sintieran en tierra extraña, ya que existía una vinculación profunda y antigua entre castellanos e irlandeses [figura 2]. [32]

30. Puede consultarse la ficha de este documento en la Base de Datos de la Misión de Irlanda: <http://digital.csic.es/handle/10261/70221>, y siguientes.

31. Según el *Corpus of Electronic Texts Edition* del *University College Cork* [en línea: <www.ucc.ie/celt/>]: [1] Dublín, *Trinity College Library*, Ms. E.iii.8, ff. 22, 49-52: «Briefe relation of Ireland and diversity of Irish in the same» (c. 1618), y «Priests of Ireland and Gentlemen gone abroad» (c.1625); [2] Dublín, *Trinity College Library*, Ms. E.iii.15, ff. 6, 11b: «The names of sundrie priests and friars within some dioceses and counties of Ireland, that you may see what number of priests were come over, and whether it were not time to look to their seducing of the subjects» (1624), y «A note of the names of the Priests, Commissaries, Friars, and Jesuits, together with their relievers, and maintainors in the City of Kilkenny» (1613); [3] Dublín, *University College*, UCD-OFM, Ms. D.01, vol. 1, 15-26: «Briefe relation of Ireland and diversity of Irish in the same» (c. 1618) [consulta 20/V/2017].

32. En los días de la Guerra de la Independencia, cuando las tropas de lord Wellington atravesaban la provincia de Salamanca, uno de sus capellanes de campaña, William Bradford (1780-1857), elaboró un reportaje de su viaje con dibujos de paisajes y tipos populares. En aquellos días, su mirada se fijó en los estudiantes irlandeses y realizó el retrato más antiguo que se conserva de uno de ellos, con la típica indumentaria colegial (figura 2). Un muchacho que pudo haber dedicado la mañana a leer (o a copiar) documentos semejantes a los que he comentado y que en su paseo vespertino se topó, paradójicamente, con aquel clérigo de la iglesia anglicana de cuya influencia huía al viajar hasta Salamanca.

Figura 2
A student of the Irish College, Salamanca. William Bradford, *Sketches of the Country, Character and Costume in Portugal and Spain, made during the campaign and on the route of the British Army in 1808 and 1809*.
(London: John Booth, 1810, estampa n. 23)

El sol de los desterrados. Balance final

Desde la Antigüedad, el exilio ha mostrado un tratamiento literario que se ha proyectado de múltiples formas en la cultura occidental. Algunos críticos, como Guillén (1995: 31ss), se han preocupado por estudiar los hitos más relevantes de este panorama, hasta identificar los modelos más habituales, desde una perspectiva más confesional a otra más evasiva. Pero el exilio de nuestros colegiales no encaja fácilmente en dichos parámetros. Según indica Pérez Tostado (2012: 62), que ha estudiado el exilio irlandés en esta época, «poco se sabe a ciencia cierta de las motivaciones psicológicas del exilio moderno». A pesar de su relevancia en los siglos XVI y XVII, «escasos son los testimonios sobre la manera en la que la inmensa mayoría de los desarraigados, incluidos los irlandeses, interpretaron el abandono de su tierra».[33] Los testimonios que se han conservado sobre el exilio irlandés —continúa Pérez Tostado (2012: 62)— mantienen más bien una suerte de «ideología pública del exilio», ya que «la estructura social de la época moderna no entendía como tal el concepto de individuo». Dicha ideología se basa en la configuración de una «comunidad imaginada, basada en el origen geográfico y [la] religión común», y en la democratización de esta imagen ideal, que ya no es creada y percibida solamente por los más instruidos, sino que se proyecta de forma global en toda la comunidad de exiliados, como si se tratara de una gran movilización que incluye una solicitud de amparo permanente a la Corona española; cuestiones que están en sintonía con lo que he denominado *discurso del exilio*, terminología que considero más apropiada en la medida en que subraya la idea de una mentalidad creada, dirigida y proyectada sobre una determinada comunidad, de forma consciente e intencionada, con el objeto de transformar la realidad presente.

Por lo que tienen de relato geográfico, historiográfico y literario, las descripciones de Irlanda colaboraron eficazmente en la configuración de una identidad común frente a la Inglaterra anglicana. Son sin duda la encarnación más eficaz de esta «comunidad imaginada» que ayudó a los colegiales a entender su lugar en el mundo. Por otro lado, he propuesto como hipótesis que la composición y la lectura de estas obras pudo formar parte de una serie de prácticas intelectuales vinculadas al fortalecimiento de la identidad fundacional de estos colegios y a la adquisición de determinadas competencias lingüísticas y académicas.[34]

33. Este investigador plantea su propuesta en sentido europeo y en este trabajo me he referido prioritariamente a los irlandeses exiliados en Castilla. Para el caso italiano, debe verse el trabajo de Pellizzi (2011: 36-43).

34. Los colegios para ingleses ofrecen pruebas que avalan esta sugerencia. Las profesoras Cano y Sáez (2009) han editado un buen número de impresos y manuscritos vinculados al Colegio de san Albano (Valladolid) que dan cuenta de multitud de celebraciones y actividades literarias destinadas a la exaltación y justificación de su causa: epigramas, escritos laudatorios, jeroglíficos, emblemas, etc.

Bibliografía

Álvarez Rodríguez, Román, *El colegio de los irlandeses de Salamanca: un legado secular*, Salamanca, Centro de Estudios Salmantinos, 2016.

Arellano, Ignacio (ed.), *Loca ficta. Los espacios de la maravilla en la Edad Media y Siglo de Oro*, Madrid, Iberoamericana, 2003.

Bravo Lozano, Cristina, «La Misión de Irlanda en la estrategia política de Felipe III», en *Campo y campesinos en la España Moderna; culturas políticas en el mundo hispano*, coord. por María José Pérez Álvarez y Alfredo Martín García, Madrid, Fundación Española de Historia Moderna, 2012, vol. 2, 1557-1566.

—, *Tierras de misión: la política confesional de la monarquía de España en las Islas Británicas, 1660-1702*, Tesis doctoral dirigida por Antonio Álvarez-Ossorio Alvariño y Enrique García Hernán, Universidad Autónoma de Madrid, 2014.

Burrieza, Javier, *Una Isla de Inglaterra en Castilla*, Valladolid, Real Colegio de san Albano, 2000.

—, «Escuelas de sacerdotes y mártires: Los Colegios del exilio católico», en Enrique García Hernán *et alii* (eds.), *Irlanda y la Monarquía Hispánica: Kinsale 1601-2001. Guerra, política, exilio y religión*, Madrid, Universidad de Alcalá / CSIC, 2002, 39-74.

Cano, Berta y Ana Sáez-Hidalgo (eds.), *The Fruits of Exile/Los frutos del exilio. Emblems and Pamphlets from the English College at Valladolid*, Valladolid, The Royal English College, A.C.S.A. Series, vol. II, 2009.

Carrizo Rueda, Sofía M., «El purgatorio de San Patricio y la dramatización del relato de viajes: códigos, decorado verbal y texto literario», en *Calderón 2000*. Homenaje a Kurt Reichenberger en su 80 cumpleaños. Actas del Congreso Internacional, IV centenario del nacimiento de Calderón, Universidad de Navarra, Ignacio Arellano (dir.), vol. 2, 2002, 111-120.

Caro Baroja, Julio, *Las formas complejas de la vida religiosa: religión, sociedad y carácter en la España de los siglos XVI y XVII*, Madrid, Sarpe, 1985.

Corish, Patrick. J. y Benignus Millet (eds.), *The Irish martyrs*, Dublin, Four Courts Press, 2005.

Cuart Moner, Baltasar (ed.), Gil González Dávila, *Historia de las Antigüedades de la ciudad de Salamanca*, Salamanca, Diputación de Salamanca y Ediciones Universidad de Salamanca (ed. facsímile), 1994.

Dale, M. K., «Sir Robert Peckham», en *The History of Parliament: the House of Commons 1509-1558*, ed. S. T. Bindoff, Londres, Published for the History of Parliament Trust by Secker & Warburg, 1982. Consultado *on line* el 15 de agosto de 2016, en <www.historyofparliamentonline.org/volume/1509-1558/member/peckham-sir-robert-1516-69>.

Domínguez Lasierra, Juan, «La campana de Velilla en dos sonetos de Quevedo», *Mar océana. Revista del humanismo español e iberoamericano*, 8 (2001), 123-127.

García Hernán, Enrique, *Irlanda y el Rey Prudente*, Madrid, Ediciones Laberinto, 2000.

—, «El colegio de San Patricio de los Irlandeses de Madrid (1621-1937)», *Madrid: Revista de arte, geografía e historia*, 8 (2006), 219-246.

—, «The Irish College at Valencia (1623-1680): Historical consequences», en Óscar Recio Morales (ed.), *Redes de nación y espacios de poder: La comunidad irlandesa en España y la América española, 1600-1825. Power strategies Spain and Ireland 1600-1825,* Valencia, Albatros, 2012, 93-102.

Geisler, Eberhard (ed.), *La representación del espacio en la literatura española del Siglo de Oro,* Barcelona, Anthropos, 2013.

Gibelli, Alberto, *Memorie storiche ed artistiche dell' antichissima Chiesa abbaziale dei santi Andrea e Gregorio… sul Monte Celio,* Siena, Tip. Arciv. S. Bernardino, 1888.

Guillén, Claudio, *El sol de los desterrados: literatura y exilio*, Barcelona, Sirmio (Quaderns Crema, Biblioteca General, n. 19), 1995.

Holloway, Anne y Ramona Wray, «'O daughter… forget your people and your father's house': Early Modern Women Writers and the Spanish Imaginary», *Bulletin of Spanish Studies,* 7-8, 93 (2016), 1387-1413.

Hsia, R. Po-Chia, *El mundo de la renovación católica, 1540-1770*, Madrid, Akal, 2010.

Insúa, Mariela y Lygia Rodrigues Vianna Peres (eds.), *Monstruos y prodigios en la literatura hispánica*, Madrid: Iberoamericana / Frankfurt: Vervuert (Biblioteca Indiana, n. 20), 2009.

Kagan, Richard, «Clío y la corona: escribir historia en la España de los Austrias», en Richard Kagan y Geoffrey Parker (eds.), *España, Europa y el Mundo Atlántico*, Madrid, Marcial Pons, 2002, 113-147.

Kelly, J. E. y S. Royal, *Early Modern English Catholicism Identity, Memory and Counter-Reformation*, Leiden: Brill, 2016.

Lennon, Colm, *Richard Stanihurst: The Dubliner, 1547-1618: A Biography with a Stanihurst Text on Ireland's Past,* Dublin, Irish Academic Press, 1981.

Lozano Renieblas, Isabel, *Cervantes y el mundo del «Persiles»*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 1998.

Marcello, Elena, «El segundo "enredomado" de Álvaro Cubillo de Aragón y la campana de Velilla», *Lectura y signo*, 1 (2006), 61-72.

Moralejo, José Luis (ed.), Beda el Venerable, *Historia eclesiástica del pueblo de los anglos*, Madrid, Akal, 2013.

Morgan, Hiram, «"Un pueblo unido…": the politics of Philip O'Sullivan Beare», en Recio Morales, Óscar, Bernaldo J. García, Miguel Ángel de Bunes y Enrique García Hernán (eds.), *Irlanda y la Monarquía Hispánica: Kinsale 1601-2001: guerra, política, exilio y religión*, Madrid: Universidad de Alcalá / CSIC, 2002, 265-282.

Murphy, M., *Ingleses y Sevilla. El Colegio de san Gregorio, 1592-1767*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2012.

O'Connell, P., «The Early-Modern Irish College Network in Iberia, 1590-1800», en O'Connor, T. (ed.), *The Irish in Europe, 1589-1815*: 49-64, Dublín, Four Courts Press, 2001.

O'Connor, Thomas, *Irish Voices from the Spanish Inquisition. Migrants, converts and brokers in early modern Iberia*, London, Palgrave Macmillan, 2016.

O'Scea, Ciaran, «Los exiliados de las islas británicas (1580-1680)», en Ruiz Ibáñez, J. J., e Igor Pérez Tostado (coords.), *Los exiliados del rey de España*, Madrid, Fondo de Cultura Económica de España, 2015, 107-130.

Pellizzi, Carlo Maria, «*Ibernia fabulosa*: per una storia delle immagini dell'Irlanda in Italia», *Studi Irlandesi. A Journal of Irish Studies*, 1.1 (2011), 29-119.

Pérez Tostado, Igor, «Ideología del exilio irlandés», en *Los irlandeses y la Monarquía Hispánica (1529-1800). Vínculos en espacio y tiempo,* Valladolid, Archivo General de Simancas y Ministerio de Educación, 2012, 61-70.

Profeti, Maria Grazia, *Paradigma y desviación: Lope, Calderón y un tema barroco: «El purgatorio de San Patricio»*, Barcelona, Planeta, 1976.

Recio Morales, Óscar, «The Irish College of Alcalá de Henares (1630-1785) from an european perspective. A guideline to the Irish Colleges on the Continent: a Counter-Reformation cultural consequence», *Indagación: revista de historia y arte*, 2 (1996), 197-228.

—, *España y la pérdida del Ulster. Irlanda en la estrategia política de la Monarquía hispánica (1602-1649)*, Madrid, Ediciones Laberinto (Col. Hermes, n. 25), 2003.

Recio Morales, Óscar, B. J. García, Miguel Ángel de Bunes y Enrique García Hernán (eds.), *Irlanda y la Monarquía Hispánica: Kinsale 1601-2001: guerra, política, exilio y religión,* Madrid: Universidad de Alcalá / CSIC, 2002.

Rey Castelao, Ofelia, «Exiliados irlandeses en Santiago de Compostela desde fines del xvi a mediados del xvii», en *Irlanda y la Monarquía Hispánica: Kinsale 1601-2001: guerra, política, exilio y religión*, Madrid: Universidad de Alcalá / CSIC, 2002, 89-112.

Riquer, Martín de, «Presentación al Simposio de Literatura Comparada 1977», *1616. Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, 1978, 57-58.

Salvador Miguel, Nicasio, Santiago López-Ríos y Esther Borrego (eds.), *Fantasía y literatura en la Edad Media y los Siglos de Oro,* Pamplona, Universidad de Navarra / Madrid, Iberoamericana, 2004.

Tobío, Luis, *Gondomar y los católicos ingleses,* La Coruña, Ediciós do Castro / Publicacions da Área de Ciencias Sociais e Políticas do Seminario de Estudos Galegos, 1987.

Vega Ramos, María José, *Los libros de prodigios en el Renacimiento*, Bellaterra, Universidad Autónoma de Barcelona / Seminario de Literatura Medieval y Humanística, 2002.

Apéndice documental

Se ofrece en este apéndice la transcripción del documento n. 2. Como se trata de un escrito que puede interesar a investigadores de áreas de conocimiento muy diversas, he actualizado el texto siguiendo las normas de la ortografía actual. Los nombres propios y los topónimos se ofrecen según la redacción del original. Cuando es posible, se rescata entre corchetes dicho nombre en inglés actual. Entre corchetes se indica también el número del fotograma que se transcribe. Y entre paréntesis se incluye una numeración de los párrafos según figura en el original.

«De algunas cosas raras que hay y ha habido en Irlanda»
(AUSA_IRL, carpeta 2, 264-275)

[264] ✝
De algunas cosas raras que hay y ha habido en Irlanda

(1) Merece al primer lugar el no haber animal ponzoñoso en todo el reino, ni poderse sustentar en la tierra cosa que lo críe y haberse visto morir sobre ella, traída a donde los hay, sabandijas, culebras y otros tales, y aún la raspadura de sus árboles, como escribe Beda, es remedio contra el veneno y llagas enconadas, y añade que casi todas las cosas de esta isla valen contra el veneno. Este efecto se atribuye a la oración del glorioso san Patricio su apóstol, movido de compasión de verse perder tantas almas de los muchos animales venenosos que había antes de recibirse en ella la fe católica por su medio, y así en parte han sido causa que se perdiesen en ella tantos y tan varios linajes de gentes que en sus principios la fueron a cultivar.[35]

(2) Por intercesión del mismo santo descubrió Dios aquel célebre purgatorio que del santo ha tomado su nombre y apellido, el cual pide por sí un discurso particular y se pondrá adelante.[36]

(3) Otra maravilla es la isla que llaman de los vivientes, lugar muy a propósito para la penitencia, donde vivían antiguamente muchos santos de los cuales hay fama y tradición que nunca allá moría ninguno, antes llegando uno a edad ya decrépita, el Señor, por ministerio de ángeles o con oculta inspiración, les movía a salir de ella para morir e ir a recibir el galardón de sus merecimientos en el cielo; ahora está desierta pero frecuentada a sus tiempos de los peregrinos de allá con mucha devoción y penitencia. Junto a una de las iglesias que hay aquí, está una cruz de piedra algo gruesa y grande a la cual llegan con suma ve-

35. Remite al comienzo de la *Historia ecclesiastica gentis Anglorum*, compuesta por Beda el Venerable en el siglo VIII (Moralejo 2013: 52). Es referencia tópica de buena parte de las descripciones de Irlanda.
36. Vuelve a referirse al purgatorio de san Patricio en § 28 y 39.

neración los peregrinos y extiéndense con ella, abrazándola, y después fíjanla [a] sus espaldas y vuelven las manos hacia atrás; ha se visto varias veces que niños y muchachos la podrían abrazar de esa manera y hombres robustos y grandes no la pudiesen abrazar o juntar sus dos manos atrás, medio de que Nuestro Señor (si así se puede decir) se ha querido aprovechar para hacer algunas personas a caer en la cuenta de algunos pecados suyos para hacer digna penitencia de ellos. Y cierta persona de título me refirió que teniendo esto por cosa fabulosa, siendo mozo, de propósito [265] hurtó un libro y, pudiendo antes abrazarse con la dicha cruz, después no era posible hasta que hizo penitencia y confesándose y después púdola abrazar, el cual me afirmó también que es voz pública que con la demasiada ansia con que entran en el batel los peregrinos para la isla se ha visto varias veces dar vueltas la barca y con estar bien hondo el pasaje y caer ellos en el agua con todo eso no se ha visto ahogarse persona alguna. En llegar a dar vueltas a las iglesias y cruz andan en las rodillas desnudas tres veces en cada puerta, dentro y de fuera, y antes que entran reciben el santo sacramento de la penitencia. En varias partes donde dan estas vueltas métense en agua hasta la cintura, donde se lastiman mucho con las raíces de los árboles y los palillos y espinas que caen de ellos. En esta ínsula [ilegible] no entra mujer alguna, y una que tuvo atrevimiento de tentarlo se había ahogado, y en su lugar ha quedado en parte del lago una piedra que hasta hoy día se ve en medio del paraje, y así la romería de las mujeres [ilegible] esta gran hecho de la isla pero en contorno como de una buena legua. Todos los que hacen su romería aquí andan descalzos.[37] Los tiempos en que la frecuentan son por la Semana Santa y san Miguel, bien recios e inclementes de ordinario.

(4) Hay otra isleta llamada [hueco para copiar después el nombre] donde no solamente mujer pero ni pájaro ni animar del sexo femenino entra allí que no muera luego. Otros dicen que se mudan al sex[o v]iril.

(5) Lo que se dice de la cruz de esta isla se refiere casi de otra que está junta a la villa de Clonmelia [Clonmel] y se llama la fuente de san Patricio junta a la cual está otra que tiene tres vertientes o caños debajo de la cruz que hay: un año no corre gota por uno de ellos, otro año corre con mucha furia y el tercero muy poca, y así van mudando por sus veces los tres caños. En esta cruz y fuente se han visto maravillosos cuentos[38] en nuestros días y así es frecuentado con devoción.

(6) En el lugar de Tiddimoling, Domus Molingi [Timolin], dentro de 4 millas de Rosia, hay otra semejante fuente que tiene dos caños y corre un año por uno y por otro; otro año el agua [es] obradora de milagros.

(7) Hay otra isla, rodeada del océano, que llaman de san Miguel, que los naturales dicen Seregmihis [Skellig Michael, gaélico *Sceilig Mhíchíl*, 'Roca de Miguel'], [266] y es maravillosa cosa que las aves que vuelan *sobre* ella, perdien-

37. Utiliza siempre *romeira* en lugar de *romería.*
38. *cuentos*, con el sentido de «relación o noticia de alguna cosa sucedida» (*Autoridades*, sv.).

do su vuelo y ligereza natural como hierro o piedra, caen en el suelo sin poder jamás tomar vuelo. Dícese que antiguamente, a intercesión de un santo que hacía áspera penitencia y vida santa en esta isla, Nuestro Señor enviaba como codornices o maná a su pueblo, así a los que iban desproveídos a tratar las cosas de sus almas con este su siervo, la cual bendición ha guardado hasta hoy día. Cuando hace buen tiempo, los vecinos entran aquí por su devoción y cogen con grande facilidad las que quieren con las manos. Y no hay mucho que un inglés hereje, burlándose de lo que le decían de esta isla, quiso irla a ver y cazar como los demás, y apenas había puesto pie en aquella tierra santa, cuando luego se le atemblaba todo el cuerpo y le dio tan terrible flujo de vientre que por poco quedara allí yerto si no le llevasen luego a su batel, cayendo en la cuenta y sintiendo en sí el verdadero castigo de su incredulidad.

(8) Hay otro territorio en el distrito de Kilkenia [Kilkenny] que se dice Hidnach donde nunca se halla conejo, ni se ha visto parar los gansos bravos, con haber de los unos y otros mucha cantidad en toda la tierra vecina al derredor. Si meten ahí conejos (donde parece hay buena comodidad para ellos), luego huyen de ahí como del fuego y si cae ganso nunca más puede coger vuelo.

(9) No es menos de maravillar la calidad del agua de san Molazo [st. Mullins], la cual, bebida por un perjuro, reviéntasela por su vientre u otra parte, y cierta persona grave ha visto un hombre herido con cierta llaga no curable en el vientre por haber bebido y no creído esto, y luego se le comenzó a salir por el vientre agua y se quedó con una como fuerte toda la vida. En esta tierra y su comarca tiénese por muy grave cierto juramento jurar por las aguas de san Molazo [st. Mullins].

(10) Había parecida en nuestra Irlanda un árbol colgado de rosarios de la Virgen Nuestra Señora e otra de cuentas.

(11) Y hoy día hay otra que da cuatro veces al año fruta muy sabrosa y me lo afirmó quien de ellas comió. Llámase el lugar en donde nace Truckmhequenan, en la Provincia de Ultonia [Ulster]. [267]

(12) Un templo y cementerio fundado y sustentado milagrosamente sobre un pantano despide y echa de sí los cuerpos muertos que se entierran en él.

(13) En el lago que llaman Lochllen, en el condado de Desmonia [Desmond], parece una luz de extraordinario resplandor todas las noches como de una hacha y se extiende a grande trecho y de tal manera alumbra que quien estuviera en un batel fácilmente podría descubrir el suelo con ser muy hondo. Sospéchase que hay allí un carbunco, y con haber muchos que los buscasen nunca han podido atinar con él.

(14) En la provincia de Kierry [Kerry] hay un árbol cuyos frutos se convierten en ánades no mucho después que caen en el agua. Jurolo una persona fidedigna como testigo de vista.

(15) En el territorio que llaman de Tiramhly en Conacia [Connacht], si le echan en el lago una pértiga o palo, lo que tocare en el suelo se vuelve en piedra, lo que está dentro del agua en hierro, y lo restante se queda palo como antes

pero para esto se requiere algún tiempo, como lo refiere Hector Boetio en su prefacio.[39]

(16) En la provincia de Conacia [Connacht] y territorio de Brena y lugar de Kildrofardon, cualquiera cuerpo muerto enterrado en la iglesia de Nuestra Señora que ahí está, en 24 horas se halla convertido en polvo, sólo quedan los huesos mondos que parecen alabastro, y añaden que nunca se ha visto ahí gusano ni otra sabandija que de ordinario roen y comen los cuerpos de los difuntos.

(17) En el lago de Roseoman y contorno de Brieny ruerque, de la provincia de Conacia [Connacht], hay una capilla y en ella una fuerte de agua clara donde hay un pez a manera de trucha grande con espejos, pelos y no muy largos, desde la cabeza hasta la cola por la espina abajo, el cual a cualquiera hora del día o noche que uno le extiende un pedazo de pan y lo recibe él de su mano, se tiene el otro por persona sana y si no lo toma presupone o muestra que tiene ese tal alguna enfermedad, de la cual se ha sucedido morir diferentes personas. Los idiotas, como siempre suelen, de particulares acaecimientos sacan generales conclusiones, dicen que el no recibir este pez o trucha el pan es argumento de su corta vida y pienso que el temor de esto la hacen perder más que otra cosa. [268] Ha que está aquí mientras se acuerdan los moradores de mayor edad que de ella tienen tradición de sus pasados.

(18) En esta misma laguna está una losa algo levantada donde pueden estar en pie cuatro hombres y en la mitad de ella una cruz en cuyo remate está un agujero. El que no sabe nadar poniendo el dedo pulgar del pie en el dicho agujero y dando tres vueltas al derredor en nombre de la Santísima Trinidad y encomendándose a ella, a la Virgen Nuestra Señora y a san Miguel, besando y adornando la dicha cruz extendiéndose en el agua, acierta a nadar como si lo hubiese platicado mucho tiempo. Dieron fe y testimonio de esto personas que lo experimentaron.

(19) A la otra parte de la Iglesia que llaman Kilocea, en la tierra del señor Oszalano Bierras,[40] están tres terrones de tierra y juncos, y no obstante que en este puesto anda la mar con sus crecimientos y menguantes y muchas veces con grandes tempestades viénense poco a poco atravesando aquel brazo de la mar todos los domingos del año de suerte que ya llega a la hora de la misa y paran sin menearse junto a la Iglesia hasta las doce y vuelve de la misma manera como vinieron a su lugar, y es tan infalible esto que no hay morador ni vecino que sepa hubiese faltado un solo día y tan antiguo que no hay quien se acuerda cuando comenzasen, solamente oyeron de sus antepasados que solían venir todos tres juntos, pero que después que cierta persona tiró una darda dejándola en una de ellos, desde entonces acá viene un poco tras los otros dos, son tantos los testigos de vista de este caso que sería por demás otras averiguaciones para su comprobación.

39. Debe referirse a la *Historia Gentis Scotorum* compuesta por Hector Boece (1465-1536).
40. Nombre de difícil comprensión, escrito entre líneas sobre otro nombre tachado.

(20) En Tirchonel y lugar llamado Toarmuingortan (donde nació san Columbano) hay un cementerio de la Iglesia cuya tierra, llevada a mujeres en tiempo de parto, y en virtud de ella, se han visto varias y casi las más veces muchas en gran peligro bien parir.

(21) En este mismo lugar hay una piedra por la cual si se jura con mentira despide por la mano del perjuro un humor a modo de sudor que no puede encubrir el perjuro.

(22) En una isleta, no lejos de la ciudad de Limirique [Limerick] llamada [269] Inisqueltar, vivió un santo llamado Camino,[41] el cual alcanzó del Señor que los que allá viniesen en romería haciendo lo siguiente serían librados de la peste que correría. Y es de saber el modo de esta peregrinación: éntrase en ella en cierta parte determinada, por donde entraron los santos que en ella vivían (por ventura para venir a parar en otros tales que ellos) dando la vuelta siete veces a la isla descalzos. El camino está sembrado de chinas a[s]peras a cada Iglesia de las siete que hay otras tantas y de la misma manera a cada cementerio y monumento que cada Iglesia tiene dos noches que de dormir sobre calvario y la tercera sobre monumento del santo. En todo este tiempo ayunan con gran rigor, nunca sueltan el rosario de las manos, tienen varitas con que dan en sus piernas, brazos y espaldas con las cuales se lastiman mucho (modo muy antiguo de disciplinarse los penitentes en nuestra patria) y déjanse sobre un altar o escaño de alguna capilla; y tienen estas puestas en diferentes partes para las mujeres y hombres, por evitar algún peligro que pueda acontecer; confiésanse los que pueden y así salen regocijados y contentos. Este modo está puesto por el dicho santo Camino el cual alcanzó de los sumos pontífices grandes indulgencias y gracias para los que esta romería hacen a la manera dicha y del Señor lo que está dicho y referido.

En el territorio de Tiramsilis, junto a la Iglesia Aderquia, está una fuente perpetuamente, cinco pies distante del lago que se dice Lochcon, y nunca más ni menos, ora se mengüe en el estío, ora recrezca en el invierno o con avenidas de agua y mucha lluvia.

(23) En el distrito del señor Maguir hay una iglesia y en ella una campana de la cual está colgado una soga o cordel que se pone a la garganta del que traen por sospechoso para jurar: si miente de suyo y del tal manera le va apretando que muchas veces se ahoga sin remedio el perjuro; si dice verdad, libre se queda.

(24) En el condado del señor Conochur Gleguy y lugar llamado Inismares se conserva un fuego que nunca se apaga sin que le echen materia alguna. En el tiempo de peste los que pasan por el río que está junto [270] a una iglesia llamada Invernal y hacen en ella oración devota no son tocados de la pestilencia. Está en el dominio del señor O'Donel [O'Donnell, señor de Tyrconnell]. Hase com-

41. La referencia a este impreciso san Camino parece errónea, sobre todo para un lugar donde quizá es más propio citar a san Senan.

probado esto varias veces y ahora, en nuestros días, créese que el Señor otorgó este privilegio por intercesión de algún santo que por ahí vivía antiguamente.

(25) En la villa de Squein, donde hay doce iglesias, cualquiera persona de la familia de los Burgos (que es muy noble en el reino) que va o mira en él, o se consume como tísico o presto muere. En nuestros días, unos de ellos, teniendo esta por fábula, fue a probarlo y sucediole lo dicho. Dicen que uno de los santos que allá vivían y tenía revelación profética que de esa familia vendría mucho mal al reino, alcanzó del Señor por castigo y escarmiento de los demás aquella pena con la cual parece se pone freno a la curiosidad y memoria de los delitos de sus antepasados, porque no les castigue a ellos, también como a aquellos con otra que tal supe después de escrito esto, que el conde Rojas, uno de los hijos y más nobles de esta familia, que fue conde de Kente (Kent) en la Inglaterra, teniendo noticia de esta profecía y estando en el mismo puesto, preguntó cómo se decía, y sabiéndolo se apareció luego para su muerte, y de hecho fundó el monasterio de Rahasel, 3 millas de Casel [Cashel], y antes de acabársele el año murió.

(26) Junto a Quilmechiloq, en el pueblo llamado Brary, algunos siglos hay que parece un frasco de oro o dorado sobre el río por un poco trecho, y el que lo ve da parte de él al señor del lugar legítimo, que siempre es de la familia de los Lesios, y él se dispone para ir a dar cuenta a Dios, y dentro de poco tiempo se ve que muere. Efecto confirmado a esta casa puede ser por algún bien particular que hubiere hecho algún señor de aquella familia que yo no pude averiguar hasta ahora y que quiere el Señor amonestar algunos de su muerte algún tiempo antes es cosa que puede y sabe hacer, como lo acontecía por mucho años en el convento de los padres predicadores [271] del santo Domingo, en Zamora, con la voz y sonido de cierta campanilla que de suyo tañía cuando había de morir alguno, con la cual todos se aparejaban y uno sólo moría.

(27) En Kilmachinan, del distrito de Tirchonel [Tyrconnell], hay una fuerte de agua clara y cuando se ha de morir el señor de aquella tierra, que es O'Donel [O'Donnell], se ve que el agua se vuelve en sangre o al menos en color de sangre. Otro presagio tiene la casa y familia de Macartymor [MacCarthy More] por un ruido extraño que hace el puerco marino o foca que se acerca a la pared de un castillo que tiene este señor en la orilla del mar.[42]

(28) De nuestro insigne patriarca y apóstol san Patricio de quien entre otras maravillas se cuenta que siempre traía consigo un báculo que los nuestros llaman «bachal Jesu» con el cual echaban del reino los animales ponzoñosos. Abrió la cueva de su purgatorio y hacía otros efectos como Moisén con su vara. Si uno se había fatigado y cansado luego se sentía aliviado y muy alentado para andar

42. Bajo esta línea, el autor tacha el siguiente texto: «Dejándose otras muchas cosas aparte por no las haber de personas fidedignas o por no saber el lugar y el modo con otras circunstancias iremos acercándonos a las cosas». Y en el ladillo izquierdo, cancela esta otra: «Hase de poner esto en otra parte, con todo lo que toca al del báculo: plato, altar, ara, casulla, coquilla, campana, piel, sombra, pierna, sepulcro».

mucho más. Dícese que en las astillas de este báculo que llevaban muchos devotos por reliquias se hallaba escrito en ellas el dulcísimo nombre de Jesús.

(29) Un plato de que se servía el santo y hoy día tiene un noble caballero (que no se nombra por justos respetos) está muy agujereado en el cual presentan la venida a un enfermo y si la retiene señal es que ha de cobrar salud y si no que presto ha de morir, hase visto varios efectos de esto.[43]

(30) El barón de Insiquin tiene un cierto lugar determinado donde, si entra, muere dentro de un año, y el señor O'Conordo un otro tal.

(31) El conde de Clamicard [Clanrickard], un monstuo marmo que llama Oleseste que parece antes de su muerte en el lago llamado Lochriach.

(32) El conde de Tomonia [Thomond], una voz lamentable de algún espíritu o fiera que llaman Beansi,[44] [272] Tiene el reino de Irlanda por una de las principales sus insignias y armas su harpa[45] coronada, que en hechura, artificio, ingenio y aún música y harmonía, a juicio de los más diestros músicos de los reinos circunvecinos excede a todas las otras, y se iguala a los otros muy señalados instrumentos que se usan. Suelen los diestros en ella tocar de tal manera en las florestas y campos que a manadas se llegan a su consonancia los venados y su poco a poco se extienden delante del que tañe y con el música adormecen; en el entretanto los cazadores arman sus redes y lazos y con las voces que dan despiertan los venados despavoridos y dándose a huir vienen con grande mansedumbre a poner su cabeza sobre los pechos del que tañe y al fin a adormecerse. Esto me [ha] referido persona noble y muy fidedigna que, juntamente fue testigo de vista. Tiene cierto dominio sobre los corazones de los irlandeses las músicas y tonadas propias del reino, que si se tañen bien por instrumentos se están palpitando, y se [ha] advertido que no hace este efecto en otros circunstantes. Y sabiendo los espíritus buenos o malos esta inclinación entretiénenles con tales muchas veces en lugares solitarios.

(33) Aquí estuvo el pájaro o antes ángel que entretuvo el santo abad del monasterio Clunyensi, no lejos de Ballalom trescientos años dándole música celestial.

(34) Escribe Geraldo Cambrinse[46] dist. 2 de su *Topographia*, que en la villa de Quildar [Kildare] la santa virgen Brígida tuvo un género de fuego que nunca se mataba y que se traía al derredor en círculo al cual ningún hombre se atrevía a entrar y si alguno se atrevía luego sentía el castigo del cielo.[47]

43. Este punto continúa con el siguiente texto, que aparece cancelado en el original: «pronósticos de la muerte en varias familias nobles del rey no es cosa maravillosa y ordenada».
44. Utiliza *feria* por *fiera*.
45. Se mantiene la grafía *harpa*, con ortografía culta, que repite en los ladillos. Y después se mantiene también *harmonía*.
46. Esto es, Giraldo Cambrese, que escribió una *Topographia Hibernica* en el siglo XII, publicada en 1584.
47. Brígida de Kildare (451-525), patrona de Irlanda, fue bautizada por san Patricio.

(35) Hoy día, en este pueblo, está la casa y aposento y ventana donde la santa virgen solía estarse en oración mirando al cielo y si ponen en esta ventana una luz o vela encendida, por más viento y tempestad que haga no la mata ni hace mella en ella que como si no lo hubiese. [273]

(36) En muchas partes de la isla nace de los navíos como una espuma cuajada del lodo o alga marina y poco a poco se va endureciendo hasta a venir a ser conchitas dentro de las cuales se forman unos animalejos que la comienzan a abrir y crecidas les nacen plumas, andan en el agua como ánades cuando se les endurecen pueden volar como los demás aves, cómense y son sabrosas. Los naturales les llaman bernácula. Críanse de esta manera: millares de ellos juntos y porque no se engendran como las demás aves, ni nace, ni se crían porque nunca ponen huevos y siempre están alrededor de la mar, algunos antiguamente las comían como peces en días de ayuno. Hay tantos testigos de esto cuantos viven donde nacen.

(37) En el paraje de Kilkenia [Kilkenny] para Drihidberaned está una piedra que se llaman Kolpeapadric: es a decir la pisada de san Patricio y así parece ella pisada de un hombre, pero bien honda y hueca, y afirman que los que por ahí pasan cansados metiendo dentro su pie con devoción y fiados de él que se les quita el cansancio. (38) La misma eficacia dicen que tiene otra piedra que también tiene el nombre de san Patricio tomando en la mano.

(39) A la otra parte de Kilkenia [Kilkenny], como a 3 o 4 millas de ella y no lejos de Donmor [Dunmore], hay una profundísima cueva debajo de tierra donde hay varios apartamientos y concavidades do se recogen muchedumbre de aves y particularmente de palomas (de quienes se aprovechan los comarcanos en grande abundancia) y por su horrenda profundidad y variedad de cosas que se ven en ella acuden muchos a verla. Nadie se atrevió a tentar lo profundo aunque se dicen entraron en ella camino de 4 y 6 y 7 días con golpe y cantidad de hachas y velas hasta acabárselas; críase allí dentro mármol blanco que se cuaja de la destilación del agua por la tierra ancha y cuando viene a cuajarse mucho cae abajo y así dicen el camino está sembrado de ella. Unos piensan que es alguna de las cuevas soterradas donde hay algunas almas penándose, otros que sería algún mineral, otros que ha sido camino que se abrió con artificio de azogue o terremoto, pero yo no he podido hasta ahora averiguar qué pueda ser [274] ni más efectos de ella de lo que aquí refiero.

(40) Escribe Sabélico que hay en nuestro reino un lago donde el fresno se vuelve en avellano y, al revés, el avellano en fresco.[48]

(41) En nuestros días dicen que un monte que estaba a la orilla de un río sobre el que había entre ciertos señores diferencia, se puso entera y totalmente a otra parte.

48. Se refiere al historiador italiano Marco Antonio Sabellico (1436-1506), posiblemente a sus *Annotationes in Plinium* (1487).

(42) Aunque ha algunos años que se ha visto en varias partes lluvia de cera en este año de 1607 cayó un buen golpe de ella el día de santa Magdalena y Santiago en la ciudad de Waterfor [Waterford], de la cual nos enviaron la muestra y parece como otra cualquiera.[49]

(43) El río Selis, que sale del famoso lago Ern [Erne], solía llevar gran copia de pesca y cierto día que echó san Patricio su maldición por haber maltratado él a su gente un rey llamado Caribre, hasta hoy día no se ha visto en él pesca alguna, con ser la cantidad de la pesca del lago inmensa y con estar de ahí abajo 4 leguas el mismo río también lleno de salmones, truchas y otra pesca. Joce, urt, S. Pat. C 5 3.[50]

(44) En el lago llamado Lochnich, no lejos de Dunquenan, en la provincia de Ultonia [Ulster] y distrito del príncipe Oneil, hame referido una persona que lo vio y probó, cómo un palo que se sacó de ahí, dándole con un cuchillo, cortó lo que era palo, y que no podría cortar lo que era piedra, y mucho menos lo que era hierro, y añade que todos los árboles que nacen en este lago son de la misma condición.[51]

(45) Cierto bosque de donde san Patricio quiso aprovecharse de una poca de madera para rehacer su carro quebrado varias veces se le rompía, y sabido después que era consagrado a los falsos dioses una vez que le echó su maldición nunca más madera ni árbol de él podía aprovechar para otra cosa que para el fuego.[52] Tor C. 127. [53]

(46) En el lugar llamado Nadesi, por la burla que los moradores habían hecho antiguamente a san Patricio, haciéndole de propósito aguardarles ahí hasta muy a la tarde, desde entonces acá ni ellos ni ninguno de sus descendientes pudo acabar la obra comenzada para las vísperas por poca que fuese.[54] *Idem*. c. 128. [275]

(47) Unos hombre ruines hicieron burla y daño a san Patricio impidiéndole[55] el edificio de una iglesia no lejos de Visnedi, a los cuales como iba a echar maldición fuele a la mano san Segundino rogándole que cayese no sobre los hombres sino sobre las piedras de allí, y así fue y mostró el efecto la verdad porque hasta hoy día nunca más pudieron servir para edificio alguno, si acaso echaban en él algunas piedras de estas caían la tal obra en breve, y si las echan

49. Santa Magdalena se celebra el 22 de julio y Santiago el 25 de julio. Desde ese lugar se envió (supuestamente a España) una muestra de esa lluvia. Por este motivo, el texto se escribió a finales de 1607.
50. Referencia bibliográfica que no se ha podido localizar.
51. Párrafo cancelado con un aspa.
52. Párrafo cancelado con un aspa.
53. Referencia bibliográfica que no se ha podido localizar, al igual que la del párrafo siguiente (§ 46).
54. Párrafo cancelado con un aspa.
55. impidiéndole] impediéndole.

en la lumbre cuando se rompen no hacen ruido, y cuando acaece a dar consigo algún edificio en tierra dicen ahí estar la piedra de Bilmeis maldecida por san Patricio. Esta frase es también como en tierra de Kilkenia [Kilkenny] y dicen que las piedras del río Drinin se han quedado con esta maldición hoy día, y se ha visto que personas andando en ellas con seguridad dan vueltas y ahóganse de repente.

(48) Hay un cementerio en el territorio de [hueco en blanco para poner el nombre] donde nunca entra un perro, y si acaso se halla ahí muérese de repente como se ha visto, de lo cual […] maldición que echan a quien […] allá […] y nunca más […] como a los perros de Nacave.

CC BY

Noticias sobre las crecidas del Guadalquivir en Sevilla en la primera década del siglo XVII. Edición de una relación en verso de la «avenida de san Benito» en 1608*

Rosario Consuelo Gonzalo García
Universidad de Valladolid
gonzaloc@paa.uva.es

Recepción: 12/05/2019, Aceptación: 16/07/2019, Publicación: 04/12/2019

Resumen
El propósito de este artículo es dar noticia bibliográfica de las *relaciones de sucesos* que informan sobre las inundaciones causadas por el río Guadalquivir en Sevilla en la primera década del siglo XVII. Estas piezas han aparecido en los últimos años en distintas bibliotecas públicas y privadas. También se edita el texto de la relación compuesta por Diego de Brizuela Corcuera, por ser el primer testimonio poético conocido de la «avenida de san Benito» en 1608.

Palabras clave
relaciones de sucesos; duque de T'Serclaes de Tilly; pliegos poéticos del siglo XVII; riadas del Guadalquivir; clima; meteorología

Abstract
News Reports on the Floods Produced in Seville by the River Guadalquivir in the First Decade of the Seventeenth Century. With the Critical Edition of a Report in Verse of the 'San Benito Flood' of 1608
This article offers bibliographical details of the printed news letters (*relaciones de sucesos*) that report the floods caused by the river Guadalquivir in Seville in the first decade of the

* Esta investigación se ha realizado en el marco del proyecto *Biblioteca Digital Siglo de Oro V* (código FFI2015-65799-P), financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España y por el Fondo Europeo de Desarrollo Regional (FEDER). Agradezco a los propietarios del legado del duque de T'Serclaes y a los responsables de las bibliotecas con las que he contactado el haberme concedido permiso para reproducir las figuras que se enumeran en este trabajo. Igualmente, quiero expresar mi gratitud a Emilio Pascual por sus valiosos consejos, imprescindibles en la edición de la relación que acompaña al estudio.

ISSN 2462-6813 (papel), ISSN 1988-1088 (en línea)
https://doi.org/10.5565/rev/studiaaurea.361

seventeenth century. These publications have been identified only in the past few years in various public and private libraries. Furthermore, it offers an edition of the news letter written by Diego de Brizuela Corcuera, the earliest known news letter in verse on the 'San Benito flood' of 1608.

Keywords
relaciones de sucesos; printed news letters; Duque of T'Serclaes de Tilly; 17th-century pamphlets in verse; Guadalquivir floods; climate; meteorology

La historia de Sevilla va ineludiblemente unida a la de su río. El Guadalquivir fue el principal motor de riqueza y desarrollo de la ciudad hispalense, pero también se convirtió en la peor pesadilla de sus habitantes durante más de tres centurias. Cada vez que su caudal se desbordaba a causa de las tormentas y las lluvias torrenciales, la ciudad se anegaba sin remedio y solo se respiraba calamidad, destrucción y ruina. Desde el siglo xv hasta finales del xvii, se computan más de cuarenta riadas de variable duración, intensidad y fama, de las que hemos tenido noticia gracias, fundamentalmente, a los testimonios de historiadores, cronistas, eruditos locales y *relacioneros* que se hicieron eco de las sucesivas desgracias que iba ocasionando el río a su paso por Sevilla.[1]

En la primera década del seiscientos, el Guadalquivir se salió de su cauce al menos en dos grandes ocasiones —en diciembre de 1603 y en marzo de 1608—, provocando un gran pánico, cuantiosas pérdidas personales y materiales y mucha incertidumbre. Como enseguida veremos, los trágicos sucesos de estas dos inundaciones se difundieron dentro y fuera de España por medio de la literatura de cordel, tal como lo ponen de manifiesto los curiosos opúsculos que

1. Para un análisis detallado de las causas y consecuencias de estas crecidas fluviales, remito a los estudios de González de Caldas (1985: 54-60), Carmona (2000: 85-120) y Peña Díaz (2017: 47-55).

han ido aflorando en los últimos años en distintas bibliotecas públicas y privadas. En el presente trabajo, además de dar noticia bibliográfica de las relaciones que se publicaron sobre estos desastres naturales, ofrezco la edición del primer testimonio poético conocido del diluvio de 1608.

La avenida de santo Tomé en 1603

A 20 de diciembre de 1603, una intensa y devastadora riada conmocionó a la sociedad hispalense y se convirtió de inmediato en un «caso noticioso», integrándose en los *Sucesos* de Ariño (1873: 115-116), en las *Relaciones* de Cabrera de Córdoba (1857: 205-206) y en los *Anales* de Ortiz de Zúñiga (1677: 602-603). Conocida como la «avenida de santo Tomé» por haber ocurrido en la víspera de su festividad, de ella nos proporcionó Palomo abundantes detalles en su *Historia crítica de las riadas* (1878, I: 211-220). Entre los impresos coetáneos que este historiógrafo pudo consultar a la hora de documentar el suceso, se encuentran dos curiosas relaciones en verso de disímil factura literaria.[2]

La primera relación salió de la pluma de un poeta ocasional, el sevillano Tomás de Mesa, que adoptó el verso de romance para narrar el *Andeluvio* (*sic*) *y ruina que hizo el río Guadalquivir en la ciudad de Sevilla y Triana y otros pueblos comarcanos, en veinte de diciembre deste año de mil y seiscientos y tres. Donde se da cuenta del mucho mal que hizo, derribando casas, ahogando gentes, echando a perder mucha suma de mercaderías, hundiendo navíos de trigo, y otras cosas*… Esta relación se imprimió en los últimos días de diciembre de 1603 en Sevilla, en casa de Fernando de Lara, en formato 4º, de 4 hojas, y de ella tuvieron un ejemplar tanto el bibliófilo inglés Henry Huth como el marqués de Jerez de los Caballeros.[3] Descrita sucesivamente por Gallardo (1888), Hazañas (1892), Palau (1956), Simón Díaz (1984) y Domínguez Guzmán (1992), de esta edición solamente se localiza hoy un ejemplar en la Biblioteca Nacional de España, con signatura VE-1428(1), el cual fue adquirido al librero Guillermo Blázquez Barbero en 1998 (*vid*. figura 1).[4]

2. Según indica el propio Palomo (1878, I: 213), pudo consultarlas gracias a la bondad de José Sancho Rayón, que le franqueó la consulta a estas dos joyas bibliográficas de su colección privada.

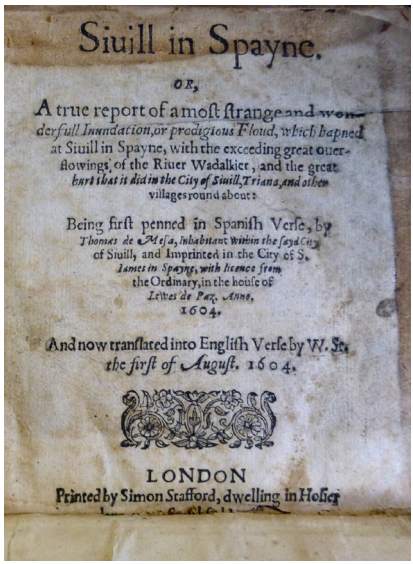
3. Este pliego aparece descrito en los dos catálogos de la biblioteca de Huth (1880, III: 960, y 1914, IV, n.º 4946). También consta en el catálogo de la biblioteca del marqués de Jerez (Rodríguez Moñino 1966: 100), pero no figura en Penney (1965), ya que el ejemplar no llegó a la *Hispanic Society*. Esta ausencia me la ha confirmado amablemente Jonh O'Neill en un correo electrónico de 14/10/2018.

4. *Vid.* noticia bibliográfica 1 al final de este artículo. Aunque desconozco la procedencia de este ejemplar, sospecho que podría haber pertenecido a la biblioteca del duque de T'Serclaes, a juzgar por su carpetilla de protección, parecida a otras que he podido examinar. En este sentido, hay que recordar que Guillermo Blázquez vendió en 1998 a la Nacional varios impresos procedentes de T'Serclaes (*vid*. Gonzalo García 2018: 199 y 225).

ANDELVVIO Y
RVYNA QVE HIZO EL RIO GVA-
dalquiuir, en la Ciudad de Seuilla, y Triana, y otros pue-
blos comarcanos, en veinte de Diziembre deste año de mil
y seiscientos y tres. Donde se da cuenta del mucho mal q̃ hi
zo, derribando casas: ahogando gentes, echando a perder mu
cha suma de mercaderias, hundiendo Nauios de trigo, y o-
tras cosas Y las grandes preuenciones que su Señoria el Af
sistente, y sus justicias, hizieron para reparar los daños que
hazia a la Ciudad, juntamente cõ los señores Veintiquatros
de la dicha Ciudad. Compuesto por Tomas de Mesa vezino
desta Ciudad de Seuilla. Impressas con licencia, en ca
sa de Fernando de Lara, en la calle de la Sierpe.
Año M.DC.I.I.

NO se si podra mi pluma
daros se de lo que passa,
mas si hara, que mi zelo
os piensa dar cuenta larga.
Y para acertar importa
inuocacion y plegarias
pedirle a Dios que refrene
la fuiria al viento y las aguas
Yo no quisiera escreuir
la causa de tanta lastima
porq̃ temo otra creciente
nacida de vuestras lagrimas.
Mas porque sea notorio
al mundo tantes desgracias

Figura 1



Siuill in Spayne.
OR,
A true report of a most strange and wonderfull Inundation, or prodigious Floud, which hapned at Siuill in Spayne, with the exceeding great ouerflowings, of the Riuer Wadalkier, and the great hurt that it did in the City of Siuill, Triana, and other villages round about.
Being first penned in Spanish Verse, by Thomas de Mesa, inhabitant within the sayd City of Siuill, and Imprinted in the City of S. Iames in Spayne, with licence from the Ordinary, in the house of Iehes de Paz. Anno, 1604.
And now translated into English Verse by W. St. the first of August. 1604.
LONDON
Printed by Simon Stafford, dwelling in Hosier

Figura 2

Hace poco, además, he podido averiguar que esta relación tuvo otros dos focos importantes de difusión, lo que, sin duda, acredita su éxito editorial dentro y fuera de la península Ibérica.[5] Tras la localización de un ejemplar incompleto, con signatura F.8.38(2), que sirvió como hoja de guarda en la encuadernación de otra obra conservada en la biblioteca *Chetham* de Manchester,[6] puedo confirmar que el impresor Simon Stafford publicó en Londres una traducción al inglés del relato de Mesa, realizada por un misterioso W. St. el primero de agosto de 1604, para lo cual —según se especifica en el título— se sirvió de otra edición previa en castellano, impresa por Luis de Paz en Santiago de Compostela en ese mismo año:[7] *Sivill in Spaine. Or, A true report of a most strange and wonderfull inundation, or prodigious floud, which hapned at Sivill in Spaine, with the exceeding great overflowings of the river Wadalkier, and the great hurt that it did in the city of Sivill, Triana, and other*

5. El arranque de la prensa preperiódica a escala europea ha sido investigado por Ettinghausen en *How the Press Began* (2015).
6. El impreso F.8.38(2) de la biblioteca *Chetham*, a partir del cual se ha creado el registro ESTC S126711 en el *English Short Title Catalogue* de la *British Library*, es un bifolio incompleto, muy recortado, que sirvió como hoja de guarda en la encuadernación del ejemplar F.8.38(1). *Vid.* noticia bibliográfica 2.
7. En la actualidad, no se localiza ningún ejemplar de esta edición compostelana de Luis de Paz, impresor que desarrolló toda su actividad en Santiago de Compostela entre los años 1578 y 1605 (*vid.* Delgado Casado 1996, n.º 665).

villages round about: Being first penned in Spanish verse, by Thomas de Mesa, inhabitant within the said city of Sivill, and imprinted in the city of S. Iames in Spaine, with licence from the Ordinary, in the house of Lewes de Paz. Anno. 1604. And now translated into english verse by W. St. the first of August. 1604 (*vid*. figura 2).

La segunda relación sobre la arriada de santo Tomé que consultó Palomo lleva la firma de Blas de las Casas Alés,[8] vecino de Sevilla y testigo de vista del aquel trágico suceso. Este ingenio sevillano compuso en cuarenta y seis octavas reales la *Cuarta relación de el* (*sic*) *avenida del río de Sevilla*, que apareció publicada en esa misma ciudad al poco tiempo de haber ocurrido la catástrofe. Aunque esta crecida sobrevino el 20 de diciembre de 1603, la obra de Casas Alés se imprimió a principios del año siguiente, en formato 4º, de 4 hojas, en el taller de Francisco Pérez, en la calle de Martín Cerón. La última hoja de este pliego se completó, además, con un anónimo *Romance del río de Sevilla*, que Palomo valoró positivamente frente al «escaso mérito» de los versos de Casas Alés (1878, I: 213). Pese a la notable fama que debió alcanzar su relación, cuarta de una serie dedicada a la inundación del Guadalquivir, el único ejemplar conocido de esta edición hispalense se conserva actualmente en la biblioteca de uno de los herederos del duque de T'Serclaes (*vid*. figura 3).[9] Su aparición en 1997, además de una grata sorpresa, supuso un feliz hallazgo bibliográfico porque ninguno de los repertorios consultados señalaba la existencia de un ejemplar en la colección del duque. Sí sabíamos, en cambio, que su hermano el marqués de Jerez de los Caballeros tuvo un ejemplar de esta cuarta relación, a pesar de que nunca llegó a la *Hispanic Society*.[10] Indagando en la tradición bibliográfica de esta edición, descubrimos que fue citada por primera vez, aunque sin localización de ejemplar, en el tomo segundo del *Ensayo* de Gallardo (1866), y a partir de él, recogieron la noticia Maffei y Rúa Figueroa (1873), Hazañas (1892) y Escudero (1894). A lo largo del siglo XX, además, le dieron entrada en sus respectivos repertorios Palau (1950), Agulló (1966), Simón Díaz (1967) y Domínguez Guzmán (1992). Y ahora, a la vista del ejemplar localizado, se puede consultar su descripción tipobibliográfica en mi catálogo de relaciones de sucesos del duque de T'Serclaes, n.º 45 (Gonzalo García 2018).

Indudablemente, por esta relación, Casas Alés también se contaría entre «la plaga que ha salido de poetas / a celebrar la inundación del Betis», según lo expresó Juan de la Cueva en su soneto 207 (Cebrián 1991: 39-40). Aunque son muy exiguos los datos que tenemos sobre nuestro autor, hay que señalar que compuso en quintillas de ciego una segunda obra titulada *A la Inmaculada Concepción de la Virgen Santíssima María madre de Dios y señora nuestra, concebida sin mancha de pecado original*, la cual se imprimió en 1615 en Granada, en casa de Antonio René, en formato 4º,

8. En el pliego, solo consta su nombre de pila y primer apellido: «Blas de las Casas».
9. *Vid*. noticia bibliográfica 3.
10. De nuevo, el pliego está descrito en Rodríguez Moñino (1966: 38), pero no figura en Penney (1965).

de 4 hojas. El vuelto de la última hoja se completó en esta ocasión con un soneto al mismo asunto, firmado igualmente de su mano y pluma, tal como se anticipaba en el título: *Lleva al fin un soneto al Santíssimo Sacramento y a la Limpíssima Concepción. Compuesto todo por Blas de las Casas Alés, hijo de Sevilla*. De esta edición granadina, se localizan actualmente seis ejemplares en distintas bibliotecas europeas, públicas y privadas.[11] Y nos consta que tanto Justino Matute y Gaviria (1886, I: 140-141) como el marqués de Jerez de los Caballeros poseyeron asimismo un ejemplar.[12] Por su parte, Ángel Lasso de la Vega (1871: 208) también dio cuenta de este pliego de temática concepcionista al reseñar la obra de Casas Alés, al que identifica como el «fiscal, espíritu divino en lo divino y humano», de cierta academia establecida en Sevilla, según la cita de Luis Vélez de Guevara en su *Diablo Cojuelo*, tranco IX (1641).[13]

Quarta Relacion de el auenida del Rio de Seuilla. Compuesto en octauas muy curiosas por Blas de las Casas vezino de Seuilla.

Impressas con licencia en Seuilla, en casa de Francisco Perez, en la calle de Martin Ceron, junto al Veyteyquatro Diego Nuñez Perez. Año de 1604.

Y Vene el acẽto de mi boz cãsada,
Si el rõco pecho de pedirla puede
Del Indio adusto a la noruega elada
Sin sentimiẽto grãde nadie quede.
Que si es el mũdo mapa celebrada,
Seuilla q̃ a la antigua Roma escede,
Y Roma es cifra del valor del mũdo
Biẽ mi verdad y sentimiento fundo.

Y si a mi verso humilde, tã desnudo,
Por serlo su verdad el bulgo muerde
Aunq̃ da la ocasiõ mi ingenio rudo
Para ser de sus vientos caña verde,
Ya que natura dio menos que pudo
Su fuerça la verdad por el no pierde
Y esta es ẽ mi qual suele el mũdo ver
En tosca cõcha la preciada perla. (la

¶ Y porq̃ del naufragio prodigioso,
Vos Virgẽ vella, cã dida Paloma, (so
Fuistes el puerto afable y Sol hermo
q̃ tras las nubes pardas claro asoma.
Ya que libre del imperu furioso,
q̃ al humano poder las fuerças doma
Por vuestra intercessiõ sacra me veo
Mis fuerças ygualad a mi desseo.

¶ A vos gran Assistẽte la consagro,
Debaxo cuyo amparo esta figura,
A vos que fuistes del valor milagro,
Y a Seuilla remedio en su tristura.
A vos que al gusto no se os hizo agro
Vuestra ilustre persona mal figura,
Al pobre en la afliciõ de su tormẽta
Olvidado de vos hazer del quenta.

A la Inmaculada Concepcion de la VIRGEN Sãtissima MARIA Madre de DIOS, y Señora nuestra, CONCEBIDA SIN MANCHA DE PECADO ORIGINAL.

¶ Lleua al fin vn Soneto al Santissimo SACRAMENTO, y a la Limpissima Concepcion.

¶ Compuesto todo por Blas de las Casas Ales, hijo de Seuilla.

¶ Impresso con licencia del Ordinario, en Granada, en casa de Antonio Rene. Año de mil y seyscientos y quinze.

Figura 3 **Figura 4**

11. Albacete. *Particular de D. Francisco Mendoza Díaz-Maroto* (Mendoza Díaz-Maroto. *Catálogo. Suplemento II*, n.º 24).- Córdoba. *Diocesana*, 17-R.002.772(10) (*olim* Est. 07 Caj. 32).- Évora. *Pública*, S.N.-E 44-C 4.- Londres. *British Library*, C.63.b.27(10).- Madrid. *Nacional*, VE-58(70) (*vid.* figura 4).- Sevilla. *Colombina*, 28-9-12(18). Cito estas bibliotecas de forma abreviada por el sistema establecido en Gonzalo García (2018).

12. El ejemplar del marqués de Jerez se conserva hoy en Nueva York. *The Hispanic Society of America* (*vid.* Rodríguez Moñino 1966: 38, y Penney 1965: 98).

13. *Vid.*, al respecto, Hazañas (1888: 5). Otros méritos literarios de Casas Alés fueron aportados por Rodríguez Marín en sus dos monografías dedicadas al poeta antequerano Pedro Espinosa, a las que remite desde su edición del *Diablo Cojuelo* (1918). En primer lugar, en *Pedro de Espinosa. Estudio biográfico, bibliográfico y crítico* (1907: 276), anotó que «[…] el hispalense Blas de las Casas Alés, "espíritu divino en lo divino y humano", como le llamó años más tarde Luis Vélez de Guevara,

La avenida de san Benito en 1608

De la inundación que asoló la capital hispalense en el equinoccio de primavera del año 1608, nos ha llegado información a través de varias fuentes manuscritas e impresas, desconocidas en su mayor parte para Palomo (1878, I: 221). Curiosamente, la «avenida de san Benito» —como así la bautizaré por haber ocurrido en el día de su festividad— no fue citada por Cabrera de Córdoba (1857) ni tampoco pasó a los *Anales* de Ortiz de Zúñiga (1677). Sin embargo, gracias a una anónima mano que quiso dejar memoria de este nuevo desastre natural, conocemos los efectos destructivos que tuvo para la ciudad de Sevilla:

> En 21 de marzo, día de san Benito de dicho año, a las dos de la mañana, hubo tal tempestad en esta ciudad que hizo la puente muchos pedazos, y la estacada de la dicha puente la arrancó, y dio un tumbo con ella que docientos hombres no lo hicieran. Sacaba los hombres de los barcos, y al pontero echó al agua y se ahogó. Cinco almenas del castillo arrancó y echó en la puente. Quisieron decir fue obra del demonio. Hubo muertes de personas, ruinas de casas y cabos.[14]

---

demostró en 1628 la mucha estimación que profesaba á Espinosa, dirigiéndole una carta en que dió cuenta de la fiesta celebrada por el convento de San Francisco de Sevilla á la canonización de los mártires del Japón». De esta carta, que Francisco de Lyra imprimió en Sevilla en 1628, Rodríguez Marín pudo consultar un ejemplar en la biblioteca de T'Serclaes. Por otro lado, sus pesquisas bibliográficas también le llevaron a identificar a Blas de las Casas Alés como el posible autor del soneto acróstico insertado al inicio de *La Casa del juego* de Francisco de Navarrete y Ribera (1644), a pesar de que, en esta obra, aparecía con el nombre de Blas de las Casas Venegas. En segundo lugar, en su edición de las *Obras de Pedro Espinosa*, Rodríguez Marín realizó la siguiente afirmación: «[…] una dichosa casualidad me dió á conocer en la riquísima biblioteca sevillana de mi buen amigo el Sr. Duque de T'Serclaes un pliego manuscrito, quizás de la mano del hispalense Blas de las Casas Alés, en que éste dió la traza para un trofeo al Duque de Medina Sidonia, o bien fuera aquel mismo con que se solemnizó la traída de aguas, ó bien se destinara, y esto me parece más probable, para celebrar el restablecimiento de aquel príncipe tras algunas de sus graves dolencias, quizá de las tercianas que padeció en el invierno de 1629 y 1630» (1909: 409). Por su rareza bibliográfica, Rodríguez Marín decidió incluir justo a continuación la transcripción de este manuscrito (1909: 410-412).

14. Esta noticia consta en el f. 103 r de un manuscrito de la Biblioteca Capitular de Sevilla, con signatura Mss. 59-1-3 (*olim* 84-7-19, *olim* B4ª-449-30), que lleva por título *Memorias eclesiásticas y seculares de la muy noble y muy leal ciudad de Sevilla* (*vid*. figura 5). Aunque se trata del mismo volumen que consultó Palomo para reseñar la riada de 1608 (1878, I: 221), este investigador recogió un extracto diferente del suceso, que figura en los ff. 259 v-260 r y que transcribo a continuación: «En 21 de marzo de 1608, día de san Benito, a las dos de la mañana, hubo una gran tempestad y tormenta de viento y agua. Hizo pedazos la puente y arruinó la estacada della, y la volvió lo de abajo arriba, y echó al pontero al agua y se ahogó. Y arrancó del castillo de Triana cinco almenas y las arrohó (*sic*) sobre la puente, y hizo otros destrozos notables, sin llegar al montón de chamiza que está tan cerca, ni a los toldos de estera de las ostioneras, que cualquier soplo los destroza». Posiblemente, este copista se sirvió de otro manuscrito de la Colombina, con signatura Mss. 59-6-25 (*olim* 64-7-100), el cual fue editado parcialmente por Morales Padrón (1981: 16), y en concreto, la noticia de la riada de 1608 aparece en el f. 236 v (*Ibidem*: 27). Agradezco a Antonio Segura y a José Sáenz la amable ayuda que me han prestado a la hora de localizar estos documentos.

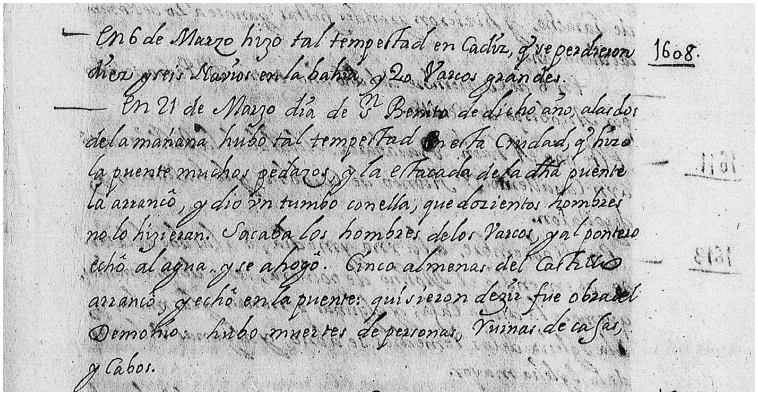

— En 6 de Marzo hizo tal tempestad en Cadiz, q̃ se perdieron 1608.
diez y seis Navios en la bahia, y 20 Varcos grandes.
— En 21 de Marzo dia de S.n Benito de dicho año, a las dos
de la mañana hubo tal tempestad en esta Ciudad, q̃ hizo
la puente muchos pedazos, y la estacada de la dha puente
la arrancô, y dio vn tumbo con ella, que dozientos hombres
no lo hizieran. Sacaba los hombres de los Varcos, y al pontero
echô al agua, y se ahogô. Cinco almenas del Castillo
arrancô, y echô en la puente: quisieron dezir fue obra del
Demonio: hubo muertes de personas, Ruinas de casas,
y Cabos.

Figura 5

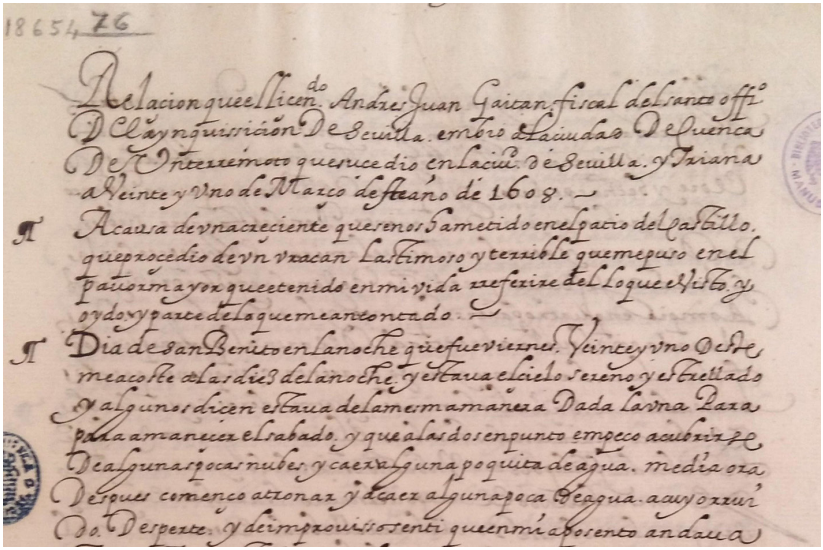
Esta no era la primera vez, ni sería la última, en que se venía abajo el inestable puente de barcas que unía a Triana con Sevilla (Alonso Franco *et al.* 1999: 11-19). En 1603, la rotura de este puente ya le había costado la vida a cientos de personas (Cabrera de Córdoba 1857: 206), entre ellas, a su capataz Juan de Lepe (Ariño 1873: 116). Por eso, en junio de 1604, el ingeniero italiano Tiburcio Spanoqui había presentado un proyecto, a instancias del cabildo sevillano, sobre los reparos que convenía hacer para mitigar los daños de las recurrentes crecidas del río.[15] A pesar de ello, nada o muy poco se había logrado resolver al cabo de cuatro años. De forma súbita, la tragedia volvió a sacudir a la ciudad hispalense un 21 de marzo de 1608 y sus consecuencias fueron aún mayores de lo que aquel anónimo copista dejó anotado. Así nos lo revelan ahora dos inéditas relaciones de sucesos que constituyen la prueba irrefutable de la triple circulación —oral, manuscrita e impresa— de esta noticia.

La primera relación fue obra del licenciado Andrés Juan Gaitán, fiscal por aquel entonces del Tribunal del Santo Oficio de Sevilla.[16] Como testigo ocular del

15. Palomo (1878, I: 125-127) utilizó como fuente de consulta este proyecto de Spanoqui, fechado en 25 de junio de 1604: *Parecer qve dio el comendador Tiburcio Spanoqui, Cavallero del hábito de San Iuan, ingeniero mayor de su Magestad, y gentilhombre de su casa. A la muy noble y muy leal ciudad de Seuilla sobre los reparos que conuienen para la inundación del río Guadalquiuir. Mandose imprimir por acuerdo de la ciudad de Seuilla.* [*S.l., s.i., s.a., pero: c. 1604, post. 25 jun.*].- Fol.- A^{12} [A^{7+5}].- [1]2-12 f.- *Sin marcar el lugar correspondiente al* f. 10. De esta edición, existe un ejemplar en la Academia de la Historia, con signatura 9-3765(8)†. Sin embargo, el ejemplar que tuvo a la vista Palomo pertenece a otra edición sevillana, impresa por Francisco Pérez en 1604, ejemplar que hoy se conserva en la Biblioteca Nacional de España, con signatura VE-31(12).

16. Este inquisidor ejerció la fiscalía del Tribunal sevillano desde 1606 hasta marzo de 1610, según explica García y García: «[…] recibe el nombramiento de fiscal del Tribunal del Santo Oficio de Cuenca, su primer destino como miembro de la Inquisición. Sin más referencias de este destino, permanece en él hasta el año 1606. Desde la fiscalía del Tribunal conquense, el Licencia-

desastre, quiso contárselo a la autoridad homóloga en la ciudad de Cuenca para dar fe de todo lo que había sucedido aquella dramática noche en el castillo de Triana, sede y cárcel de la Inquisición en la capital hispalense. El licenciado Gaitán se encargó de trasladar al papel lo que él mismo había visto y oído, amén de lo que le habían contado otras fuentes fidedignas, y por esta razón, precisamente, su relato adquiere ahora un valor excepcional al darnos a conocer la intrahistoria del suceso.[17] En la actualidad, la única copia manuscrita que se conoce de esta relación se custodia en la Biblioteca Nacional de España, con la signatura Mss. 18654(76) (*olim* G. 102-24 y G. 102-20, *olim* P.V. Fol. C. 25, n. 76), y lleva por título: *Relación que el licenciado Andrés Juan Gaitán, fiscal del Santo Oficio de la Inquisición de Sevilla, envió a la ciudad de Cuenca de un terremoto que sucedió en la ciudad de Sevilla y Triana, a veintiuno de marzo deste año de 1608* (*vid*. figura 6).[18]


18654 76

Relacion que el licen.do Andres Juan Gaitan fiscal del santo offi.o
D.l Clay ynquisiçion De Sevilla. embio a la ciudad De Cuenca
De Un terremoto que sucedio en la ciud.d de Sevilla. y Triana
a veinte y vno de Marzo de este año de 1608. –

¶ A causa de vna crecciente que se nos a metido en el gacio del Castillo.
que procedio de vn vracan Lastimoso y terrible que me puso en el
pauor mayor que e tenido en mi vida se refiere del lo que e visto y
oydo y parte de lo que me an contado. –

¶ Dia de san Benito en la noche que fue viernes. veinte y vno de
me acosste a las dies de la noche. y estaua el cielo sereno y estrellado
y algunos dicen estaua de la mesma manera a Dada la vna para
pasa a amanecer el sabado. y que a las dos en punto empeco a cubrirse
De alguna poca nubes y caer alguna poquita de agua. media ora
Despues comenco a tronar y a caer alguna poca de agua. a cuyo ruido
Me Desperte. y de improuiso senti que en mi aposento anda a

Figura 6

do Andrés Juan y Santaclara, que ahora se hace llamar Andrés Juan Gaitán, es promovido a la de Sevilla en donde ejerce hasta marzo de 1610; el 16 del mismo mes recibe el nombramiento de *Inquisidor General Apostólico del Virreinato de Perú y obispo de Quito*, con sede en Lima» (2018: 36).

17. Como bien apuntó González de Caldas, «el primer obstáculo con que tropezaban las aguas en el arrabal era su castillo. Se pueden suponer sus efectos demoledores en los viejos y remendados muros. Sin amparo posible, sufría la furiosa embestida del río, que comenzaba a filtrarse por cimientos y albañales hasta que terminaba entrando a caños, rompiendo a su paso puertas y ventanas. Su penoso estado durante la inundación y después de haber sufrido sus efectos, fue retratado por los inquisidores en numerosas cartas» (1985: 57).

18. De ella dieron noticia Maffei y Rúa Figueroa, n.º 911 (1872): «Ms. en 2 h. en fól. Bibliot. nac. cód. G. 102», señalando que parecía más bien la relación de un huracán.

Según consta en ella, el licenciado Gaitán vivió con auténtico pavor el huracán que sobrevino en la noche del 21 de marzo, viernes, día de san Benito.[19] Su narración es, en todo momento, elocuente y estremecedora. En primer lugar, cuenta con gran detalle cómo se despertó a las dos y media de la mañana, sorprendido por el ruido atronador de la tormenta y muy asustado al ver que la creciente anegaba el patio y las dependencias del castillo. Con el fin de ayudar a la gente que pedía socorro desde el río, dos compañeros de Gaitán colocaron rápidamente hachas en las ventanas de varios aposentos y, después de llamar al portero para que les abriera la puerta del castillo, bajaron todos al callejón. Allí presenciaron, con asombro y espanto, el desplome y la destrucción de ocho almenas, una de las cuales cayó irremediablemente sobre el puente de barcas. La fuerza del viento fue de tal magnitud que, además de provocar la rotura del puente en cuatro partes, arrancó su estacada, desplazando los maderos de esta unos cuarenta o cincuenta pasos hasta caer sobre un barco, momento fatídico en el que murieron dos hombres. Asimismo, «arrancó la cruz que estaba delante de la puerta del castillo y no se sabe adónde la llevó» (f.1 v). El fiscal del Santo Oficio también vio morir al «que tenía cuenta con la puente», es decir, el pontero o tenedor-mantenedor del puente,[20] al que «hallaron ahogado a las seis del día, herido en la cabeza y acardenalado brazos y cuerpo, con gran sentimiento —según confiesa Gaitán— de los que le conocimos, porque era hombre de bien» (f.1 v). Muchas otras cosas sucedieron aquella aciaga noche: choques y hundimientos de barcos, ruinas de casas, derribo de chimeneas, caídas de puertas y torres de iglesias,[21] etc., de las que Gaitán tuvo conocimiento al oírlas él mismo, o mediante la certificación de otras personas. Así lo dejó consignado en su relación, tratando de asegurar la fiabilidad de sus fuentes, incluso las de segunda mano,[22] y remitiendo a mejores cronistas para el relato de otros sucesos espantosos.[23] Desde luego, en mi opinión, no creo que hubiera habido final más acertado para su narración que el que él mismo propuso: «Lo que falta a esta relación suplican en breve tiempo, a mi parecer, los ciegos con sus coplas, que es bonísima la materia para ellos» (f.2 v).

19. En realidad, de acuerdo con sus palabras, parece que todo debió suceder en la noche siguiente al día de san Benito: «[…] Día de san Benito en la noche, que fue viernes veintiuno deste, me acosté a las diez de la noche y estaba el cielo sereno y estrellado. Y algunos dicen estaba de la mesma manera dada la una para amanecer el sábado y que, a las dos en punto, empezó a cubrirse de algunas pocas nubes y [a] caer alguna poquita de agua. Media hora después, comenzó a tronar y a caer alguna poca de agua, a cuyo ruido desperté. Y de improviso, sentí que en mi aposento andaba tanta tempestad y ruido en puertas y ventanas que creí haberse entrado en él los cuatro elementos […]» (f.1 r).
20. *Vid.*, al respecto, «El tenedor del puente de barcas» (Pérez Aguilar 2013: 35-44).
21. En este punto, Gaitán añadió: «Olvidábame de decir a V. m. que la campana de la torre de san Román y la de san Isidro del Campo se llevó la tormenta a parte donde no han parecido» (f.2 r).
22. «Refiriómelo persona que lo supo de otra que se había hallado presente al caso, asegurando que se le podía dar crédito» (f.2 v).
23. «Derribó muchas chimeneas y algunas casas, con peligro de algunas personas, cuyos sucesos que son espantosos remito a mejor coronista» (f.2 r).

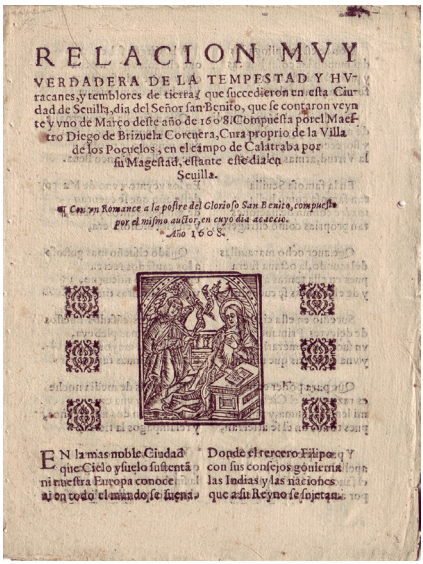
Y en efecto, así lo prueba una segunda relación en verso, de la que me ha parecido oportuno dar a conocer su texto íntegro al final de este trabajo, por cuanto en ella se contienen otros muchos detalles del desolador episodio que vivió Sevilla aquel funesto día de san Benito. Sin embargo, antes de extractar su contenido, merecerá la pena recordar su particular historia bibliográfica.

Al filo del siglo XX, Manuel Serrano y Ortega, capellán de los hermanos Pérez de Guzmán y Boza, pudo consultar en la biblioteca del duque de T'Serclaes un curioso opúsculo en el que se refería la avenida del Guadalquivir de 1608. Así lo dejó descrito en el asiento n.º 56 de su *Bibliografía de la catedral de Sevilla* (1901). Se trataba de una relación en verso y formato en 4º, de 4 hojas, sin datos editoriales, escrita por el maestro Diego de Brizuela Corcuera, «cura propio»[24] de la villa de los Pozuelos, en el campo de Calatrava,[25] el cual se hallaba en Sevilla en el día en el que sobrevino la arriada. Como testigo de vista de este lamentable suceso, decidió narrar en metro de romance su *Relación muy verdadera de la tempestad y huracanes, y temblores de tierra, que sucedieron en esta ciudad de Sevilla, día del señor San Benito, que se contaron veintiuno de marzo deste año de 1608*, añadiéndole a la postre otro romance suyo dedicado al mismo santo.

Según he podido comprobar, Gallardo (1866) fue el primero en describir esta relación, aunque sin localizar ejemplar, y a lo largo de más de un siglo, su noticia fue recogida por Maffei y Rúa Figueroa (1872), Escudero (1894), Simón Díaz (1957, 1961 y 1973) y Agulló (1966). Además, por Rodríguez Moñino (1966: 33), sabíamos que el marqués de Jerez de los Caballeros también poseyó un ejemplar de esta misma edición, a pesar de que no consta en el catálogo de Penney (1965). Por su parte, Palau (1949) dio entrada a una relación con el mismo inicio de título, extensión y formato: *Relación muy verdadera de la tempestad y huracanes y temblores de tierra que sucedieron en esta ciudad de Sevilla*, pero apuntó su pie de imprenta: «Sevilla, M. Clavijo, 1608», consignando la existencia de un ejemplar procedente de la biblioteca de Henry Huth.

Aunque todo parecía indicar la existencia de dos ediciones diferentes del mismo texto, en ausencia de los ejemplares, Domínguez Guzmán, n.º 103 (1992), adjudicó los datos editoriales facilitados por Palau (a partir del ejemplar de Huth) a la edición *sine notis* descrita por Gallardo (y de la que Serrano y Ortega consultó un ejemplar en la biblioteca de T'Serclaes), contribuyendo a oscurecer la historia editorial de esta relación. De este modo, sin discriminar la existencia de dos ediciones, reunió bajo la misma entrada las citas abreviadas de los repertorios que ella había consultado (Gallardo, Escudero, Palau y Simón Díaz). Ahora, sin embargo, tras la reaparición de sendos ejemplares de ambas ediciones, no solo se confirma la información previa transmitida por Serrano y

24. Es decir, «párroco en propiedad de una feligresía» (*DLE*).
25. Se trata de Los Pozuelos de Calatrava, municipio de la provincia de Ciudad Real.



RELACION MVY VERDADERA DE LA TEMPESTAD Y HVracanes, y temblores de tierra, que succedieron en esta Ciudad de Seuilla, dia del Señor san Benito, que se contaron veynte y vno de Marco deste año de 1608. Compuesta por el Maestro Diego de Brizuela Corcuera, Cura proprio de la Villa de los Poçuelos, en el campo de Calatraba por su Magestad, estante este dia en Seuilla.

¶ Con vn Romance a la postre del glorioso San Benito, compuesto por el mismo author, en cuyo dia acaecio. Año 1608.

EN la mas noble Ciudad
que Cielo y suelo sustentá
ni nuestra Europa conoce
al en todo el mundo se suena.
Donde el tercero Filipo
con sus consejos gouierna
las Indias, y las naciones
que a su Reyno se sujetan.

Figura 7

Relacion muy verdadera de la tempestad, huracanes y temblores de tierra, que succedieron en la ciudad de Seuilla dia de señor San Benito, que se contaron veynte y vno de Março deste año de 1608. Compuesta por el Maestro Diego de Briçuela Corçuera, Cura proprio de la villa de los poçuelos, en el campo de Calatraüa por su Magestad, estante este dia en Seuilla.

¶ Con vn Romance a la postre del glorioso San Benito, compuesto por el mismo author en cuyo dia acaecio. Impressa en Seuilla en casa de Mathias Clavijo, a la Carpinteria, Año de 1608.

¶ En la mas noble ciudad
que cielo, y suelo sustentan,
ni nuestra Europa conoce,
ni en todo el mundo se suena.
Donde el tercero Philippo
con sus consejos gouierna
las Indias, y las naciones
que a su Reyno se subjetan.
Donde estan epilogadas
del mundo las cosas buenas,
y puso el finis de tierra
fortuna, y naturaleza.
Adonde está el Mapa mundi
de milagros, y grandezas,
y campean y florecen,
la virtud, armas, y letras.
A En

Figura 8

Ortega y Palau, sino que al fin es posible conocer el texto versificado de esta gran tormenta que asoló Sevilla en el equinoccio de primavera de 1608,[26] así como el de los correspondientes romances añadidos en cada edición.[27]

Mientras que el ejemplar de la edición *sine notis* procedente de T'Serclaes reapareció en 1997 en una biblioteca de sus herederos (*vid*. figura 7),[28] el ejemplar de la edición sevillana que perteneció a Henry Huth y, posteriormente, a John Bagnell Bury y Michael Bury, fue adquirido por la Biblioteca Nacional de España doce años después, en 2009, por compra efectuada al librero londinense Paul Orssich, y se conserva en esta institución bajo la signatura topográfica VE-1492(1) (*vid*. figura 8).[29] Todo ello pude explicarlo así mismo en mi catálogo de relaciones de sucesos de la colección T'Serclaes, en donde ya se puede consultar la noticia tipobibliográfica de esta relación, n.º 58 y 58.1 (Gonzalo García 2018: 77-80).

26. Que afectó a su famosa iglesia mayor o catedral (vv. 81-84), y de ahí, precisamente, su inclusión en el repertorio de Serrano y Ortega, n.º 56 (1901).
27. En ambas ediciones, al romance principal le sigue otro dedicado a san Benito, escrito igualmente por Diego de Brizuela Corcuera, pero, en la edición sevillana de Matías Clavijo, se ha añadido también un «Romance nuevo en matraca a una dama sevillana», que ocupa su última hoja.
28. *Vid*. noticia bibliográfica 4.
29. *Vid*. noticia bibliográfica 5. Este ejemplar lleva los *ex libris* de «J. B. Bury» y «Michael Bury» en la contratapa posterior, además del de Henry Huth, «Ex musæo Huthii», en la contratapa anterior. El pliego aparece descrito en los dos catálogos de la biblioteca de Huth (1880, V, p. 1660, y 1911, I, n. 1780).

En cuanto al contenido, el relato de Brizuela Corcuera resulta muy revelador a la hora de sondear los daños materiales y personales que causó la crecida del Betis en 1608. En sentido estricto, su narración comienza en el v. 45, después de veinticuatro versos introductorios de carácter descriptivo y laudatorio a la ciudad de Sevilla, y de otros veinte versos invocatorios. En ese punto, el autor indica que todo sucedió de forma repentina en la noche del 21 de marzo, entre las doce y la una, a causa de una tempestad con truenos, relámpagos y rayos, que llegó acompañada de vientos de extraordinaria fuerza. Como consecuencia, la ciudad hispalense sufrió grandes pérdidas en edificios e iglesias. Según leemos, temblaron las casas, se cayeron cientos de tejados y chimeneas, se vinieron abajo dos pirámides de la catedral, se quebraron las vidrieras de esta iglesia y las de la colegial del Divino Salvador, se desplomaron la torre de la iglesia de san Isidoro y la del convento de las Vírgenes, se cayó al suelo la azotea de san Leandro y, finalmente, se rompieron las puertas del convento de Nuestra Señora del Valle y la puerta de Jerez. A la vista de Brizuela Corcuera, todo andaba alborotado y no se oían sino quejas, lamentos y gritos, especialmente de niños, mujeres y ancianos en su lucha por sobrevivir, incidentes lastimosos que imprimen a este relato un marcado carácter sensacionalista. En el furor del río, los marineros también vivieron episodios de auténtica desesperación por la quiebra, el choque y el hundimiento de sus embarcaciones. El viento hacía volar todo cuanto encontraba a su paso: bancos, mesas, puestos de mantenimiento, árboles, cepas, cruces y otras muchas cosas. Con su inmensa fuerza —tal como anotó el licenciado Gaitán—, el viento llegó a destruir el puente de barcas, que «se partió y se dividió / en muchas partes y piezas» (vv. 171-172). Con todo, la mayor novedad de este romance asoma a partir del v. 177, cuando Brizuela Corcuera ensalza la heroica actuación del Asistente de Sevilla, Bernardino de Avellaneda,[30] que acudió al amanecer para poner remedio a tan dramática situación: «Mostró su grande valor / y su continua prudencia / este famoso Asistente: / ¡dos mil años él lo sea!» (vv. 191-196). Justo entonces, el autor nos informa de la muerte del pontero y otras muchas personas, así como de la caída de dos almenas del castillo de Triana. Además, por él nos enteramos de la trágica muerte «de dos queridas hermanas, / honestas, santas y buenas» (vv. 209-210), al caerles encima una pared de su casa, suceso triste y desgraciado con cierta reminiscencia de la historia de las santas vírgenes Justa y Rufina, patronas de Sevilla. Finalmente, haciendo caso omiso de otros episodios de dudosa veracidad, el párroco de la Villa de los Pozuelos clausura su romance pidiendo a Dios clemencia para que estos castigos sirvan de aviso y enmienda a todos los pecadores:

30. Bernardino de Avellaneda, Conde Castrillo (Aranda de Duero, Burgos, 1544-Madrid, 1629), fue uno de los más distinguidos generales de la Marina española al servicio de Felipe III y, entre 1603 y 1609, desempeñó el cargo de Asistente de la ciudad de Sevilla (*DBE*, *sub voce* «Avellaneda y Leiva, Bernardino de»).

Roguemos a Dios del cielo
que, por su grande clemencia,
se duela desta ciudad
y no mire sus ofensas;

y que tan grandes azotes
sirvan de hoy más para enmienda
de los vicios y pecados
que en tan gran ciudad se encierran.

Y pues que, en tan santo tiempo,
Dios quiso acordarse della,
saque Dios, por su bondad,
el fruto que della espera.
(vv. 237-248)

Y de este modo, la avenida de san Benito se transforma en un suceso prodigioso, es decir, una manifestación de la ira de Dios, que pretende avisar a los hombres para que se alejen del pecado, se arrepientan, se enmienden y consigan la salvación, pues solo así se podrá restituir el orden natural del universo (Gonzalo García 2006: 104).[31]

31. En este sentido, recordemos también lo que el anónimo copista apuntó sobre esta tempestad: «Quisieron decir fue obra del demonio».

Noticia bibliográfica sintética de las ediciones citadas sobre las riadas de 1603 y 1608[32]

1

Mesa, Tomás de: *Andelvvio* (*sic*) *y rvyna qve hizo el río Gvadalquiuir, en la ciudad de Seuilla, y Triana, y otros pueblos comarcanos, en veinte de diziembre deste año de mil y seiscientos y tres. Donde se da cuenta del mucho mal que hizo, derribando casas: ahogando gentes, echando a perder mucha suma de mercaderías, hundiendo nauíos de trigo, y otras cosas. Y las grandes preuenciones que su señoría el Assistente, y sus justicias, hizieron para reparar los daños que hazía a la ciudad, juntamente con los señores Veintiquatros de la dicha ciudad. Compuesto por… vezino desta ciudad de Seuilla.* [*S.l., pero: Sevilla*]. En casa de Fernando de Lara, en la calle de la Sierpe. 1603.

4º.- [ ]^{4}.- 4 h.- L. red.
Inic. tip.- Texto en verso, a 2 cols.

Palomo. *Riadas del Guadalquivir*, I, p. 213.- Huth. *Catalogue 1880*, III, p. 960.- Gallardo. *Ensayo*, III, n.º 3062.- Hazañas. *Sevilla*, p. 56.- Huth. *Catalogue 1911-1920*, IV, n.º 4946.- Palau, IX, n.º 166.153: consignó el ejemplar de Huth.- Rodríguez Moñino. *Marqués de Jerez*, p. 100.- Simón Díaz. *BLH*, XIV, n.º 5665.- Domínguez Guzmán. *Imprenta en Sevilla*, n.º 32.- CCPBE, n.º 001314360-3.- CBDRS, n.º 0007025.

Madrid. *Nacional*, VE-1428(1) [*Anotación manuscrita en su carpetilla de protección*; *proc.: ¿Juan Pérez de Guzmán y Boza, Duque de T'Serclaes de Tilly?*] (Adquirido a Guillermo Blázquez Barbero, Madrid, 1998)†.

2

Siuill in Spayne. Or, A true report of a most strange and wonderfull inundation, or prodigious floud, which hapned at Siuill in Spayne, with the exceeding great ouerflowings of the riuer Wadalkier, and the great hurt that it did in the city of Siuill, Triana, and other villages round about: Being first penned in Spanish verse, by Thomas de Mesa, inhabitant within the sayd city of Siuill, and imprinted in the city of S. Iames in Spayne, with licence from the Ordinary, in the house of Lewes de Paz. Anno. 1604. And now translated into english verse by W. St. the first of August. 1604. London. Printed by Simon Stafford, dwelling in Hosier [Lane near Smithfield. 1604?].

4º.- ¿[ ]^{4}?.- ¿4 h.?- L. red. y curs.
Texto en verso.

32. Además de ofrecer la descripción sintética y las características materiales de cada edición, aporto los datos mínimos de localización y procedencia de cada ejemplar. Asimismo, facilito la tradición bibliográfica de cada noticia siguiendo una secuencia cronológica y aplicando el sistema de fórmulas abreviadas de referencia que desarrollé en Gonzalo García (2010).

CBDRS, n.º 0007024.

Manchester. *Chetham's Library*, F.8.38(2) [*Se conserva únicamente un bifolio incompleto, muy recortado, que sirvió como hoja de guarda en la encuadernación del ejemplar* F.8.38(1): «Novus Jesuitismus hoc est paradoxa sive absurdissima Jesuitarum dogmata in singulis Christianae fidei articulis propris ipsorum verbis: cum notatione autorum, librorum, paginarum, ad scripturae coelestis veritatem antiquitatis orthodoxae puritatem, examinata à Christophoro Pelargo D. Francofurti. Apud Johannem Thymium. Typis Sciurinis. Anno 1608»]†.

3

Casas Alés, Blas de las: *Quarta relación de el* (*sic*) *auenida del río de Seuilla. Compuesto en octauas muy curiosas por… vezino de Seuilla.* Seuilla. En casa de Francisco Pérez, en la calle de Martín Cerón, junto al Veyteyquatro (*sic*) Diego Núñez Pérez. 1604.

4º.- [ ]^{4}.- 4 h.- L. red. y curs.
Inic. tip.- Texto en verso, a 2 cols.

Gallardo. *Ensayo*, II, n.º 1652.- Lasso de la Vega, p. 208, *s/v Casas Alés (Blas de las)*.- Maffei y Rúa Figueroa, II, n.º 4521.- Palomo. *Riadas del Guadalquivir*, I, p. 213.- Hazañas. *Sevilla*, p. 81.- Escudero, n.º 884.- Rodríguez Marín. *Pedro Espinosa*, pp. 276-277, notas 1-2.- Palau, III, n.º 47.034.- Rodríguez Moñino. *Marqués de Jerez*, p. 38.- Agulló. *Relaciones de sucesos*, I, n.º 406.- Simón Díaz. *BLH*, VII, n.º 6098.- Domínguez Guzmán. *Imprenta en Sevilla*, n.º 47.- CBDRS, n.º 0006959.

Madrid. *Biblioteca de los herederos del Duque de T'Serclaes*, A, Caja 1, n.º 7 [*Numeración ms. a lápiz en el margen sup. de la primera plana*: «41»; *proc.: Juan Pérez de Guzmán y Boza, Duque de T'Serclaes de Tilly*] (Gonzalo García. *El legado bibliográfico del duque de T'Serclaes*, n.º 45)*.

4

Brizuela Corcuera, Diego de: *Relación mvy verdadera de la tempestad y hvracanes, y temblores de tierra, que succedieron* (*sic*) *en esta ciudad de Seuilla, día del señor San Benito, que se contaron veynte y vno de março deste año de 1608. Compuesta por el maestro…, cura proprio de la villa de los Poçuelos, en el campo de Calatraba por su Magestad, estante este día en Seuilla. Con vn romance a la postre del glorioso San Benito, compuesto por el mismo auctor, en cuyo día acaeció.* [*S.l., s.i., s.a., pero: c. 1608, post. 21 marzo*].

4º.- a^{4} [a^{ij+2}].- 4 h.- L. red. y curs.
Inic. tip.- Texto en verso, a 2 cols.

Gallardo. *Ensayo*, II, n.º 1486.- Maffei y Rúa Figueroa, I, n.º 290.- Escudero, n.º 914.- Serrano Ortega. *Bib. catedral Sevilla*, n.º 56: consultó el

ejemplar de T'Serclaes.- Simón Díaz. *Relaciones (1540-1650)*, n.º 16.- Simón Díaz. *BLH*, VI, n.º 5504.- Rodríguez Moñino. *Marqués de Jerez*, p. 33.- Agulló. *Relaciones de sucesos*, I, n.º 450.- Simón Díaz. *Libros a buscar*, XXX, n.º 773.- Domínguez Guzmán. *Imprenta en Sevilla*, n.º 103: sin discriminar la existencia de dos ediciones, pues adjudicó a la *sine notis* los datos de pie de imprenta de la edición sevillana consignada por Palau a partir de Huth (*vid. infra* 5).- CBDRS, n.º 0007016A.

Madrid. *Biblioteca de los herederos del Duque de T'Serclaes*, A, Caja 1, n.º 11 [*Numeración ms. a lápiz en el margen sup. interno de la primera plana*: «12»; *proc.: Juan Pérez de Guzmán y Boza, Duque de T'Serclaes de Tilly*] (Gonzalo García. *El legado bibliográfico del duque de T'Serclaes*, n.º 58)*.

5

Brizuela Corcuera, Diego de: *Relación muy verdadera de la tempestad, huracanes y temblores de tierra, que succedieron* (*sic*) *en la ciudad de Seuilla día de* (*sic*) *señor San Benito, que se contaron veynte y vno de março deste año de 1608. Compuesta por el maestro…, cura proprio de la villa de los Poçuelos, en el campo de Calatraua por su Magestad, estante este día en Seuilla. Con vn romance a la postre del glorioso San Benito, compuesto por el mismo author en cuyo día acaeció*. Seuilla. En casa de Mathías Clauijo, a la Carpintería. 1608.

4º.- A^4 [A-A^{2-3-4}].- 4 h. - L. red.
Aparecen marcadas con sign. las cuatro hojas.
Inic. tip.- Texto en verso, a 2 cols.- Con recl.

Palau, II, n.º 36.063: consignó el ejemplar de Huth.- Gonzalo García. *El legado bibliográfico del duque de T'Serclaes*, n.º 58.1.- CCPBE, n.º 001298668-2.- CBDRS, n.º 0007016B.

Madrid. *Nacional*, VE-1492(1) [*Ex musæo Huthii*; *ex libris* «*J. B. Bury*» *y* «*Michael Bury*»; *proc.: Henry Huth*] (Adquirido a Paul Orssich en 2009) (Huth. *Catalogue 1880*, V, p. 1660; Huth. *Catalogue 1911-1920*, I, n.º 1780)†.

Nota a la edición del texto

Por ser el primer testimonio poético conocido de la avenida del Guadalquivir en 1608, edito el texto de la relación compuesta por Diego de Brizuela Corcuera, tomando como base la edición *sine notis* del duque de T'Serclaes, que ofrece la versión más exacta (en adelante, *Sn*), e incluyendo las variantes que presenta la edición sevillana (en adelante, *S*) en el apartado final de notas textuales. En este lugar, cada lectura va precedida del número de línea que ocupa en el texto. De modo sistemático, separo las lecturas de *Sn* de las variantes de *S* mediante un corchete de cierre. Si se consignan lecturas diferentes, estas aparecen separadas por doble barra oblicua. Y siempre que sigo la lección de *S*, o corrijo con la ayuda de este testimonio, lo aclaro entre corchetes.

En la transcripción del texto, sigo los criterios fijados por el grupo de investigación SIELAE <https://www.bidiso.es/sielae/presentacion.htm> para la edición de relaciones de sucesos (Nider y Pena Sueiro 2019). Se ofrece así un texto modernizado, en el que se han adaptado los fenómenos gráficos propios del momento en que fue escrita la obra a los usos vigentes. De acuerdo con estos criterios de transcripción, se ha optado por la resolución de abreviaturas, sin más indicación; la sustitución de ſ alta por *s*; la restitución de *u* para la *v* vocálica y de *v* para la *u* consonántica; la transcripción de *y* con valor vocálico por *i*; la normalización del resto de grafemas y la simplificación de dobles grafías de acuerdo con los usos actuales. No obstante, se han mantenido los grupos aglomerados de uso común y sistemático en los impresos: *deste*, *della*… Por lo que se refiere a la atildación de palabras, el uso de mayúsculas y la puntuación del texto, se han seguido las actuales normas académicas.

Por último, se ha respetado la disposición tipográfica del pliego, manteniendo la separación en forma de estrofas de cuatro versos en cada romance, y se ha indicado, en cada momento, la foliación del impreso.

[*Relación de la avenida de san Benito en 1608*]

Relación muy verdadera de la tempestad, huracanes y temblores de tierra que sucedieron en esta ciudad de Sevilla, día del señor san Benito, que se contaron veinte y uno de marzo deste año de 1608. Compuesta por el maestro Diego de Brizuela Corcuera, cura proprio de la villa de los Pozuelos, en el campo de Calatrava por su Majestad, estante este día en Sevilla. Con un romance a la postre del glorioso san Benito, compuesto por el mismo autor, en cuyo día acaeció. Año 1608.

En la más noble ciudad
que cielo y suelo sustentan,
ni nuestra Europa conoce
4 ni en todo el mundo se suena;

donde el tercero Filipo,[33]
con sus consejos, gobierna
las Indias[34] y las naciones
8 que a su reino se sujetan; | [a]1 v

donde están epilogadas,
del mundo, las cosas buenas,
y puso el *finis* de tierra[35]
12 fortuna y naturaleza;

donde está el mapamundi
de milagros y grandezas,
y campean y florecen
16 la virtud, armas y letras;

en la famosa Sevilla,
tan famosa como bella,
madre común de naciones,
20 tan proprias como extranjeras,

que, [a] haber[36] ocho maravillas

33. Felipe III (Madrid, 1578-1621), hijo de Felipe II y de Ana de Austria, fue rey de España y Portugal desde el 13 de septiembre de 1598 hasta el 31 de marzo de 1621.
34. Durante más de doscientos años (1503-1717), Sevilla fue la sede de la Casa de la Contratación, institución creada para defender el monopolio del comercio español con las Indias, la denominada «Carrera de Indias» (Laviana Cuetos 2006).
35. finis *de tierra*: fin, término de la tierra (lat. *finis terrae*).
36. *que, [a] haber*: considero necesaria esta adición, teniendo en cuenta el sentido y la medida del verso, pues es de suponer que el autor embebería la preposición en la sinalefa. Según *DLE*, la preposición *a* «ante infinitivo, en expresiones de sentido condicional, equivale a la conjunción *si* con indicativo o subjuntivo». Esta misma estructura se refleja en el v. 41.

del mundo,[37] la octava fuera,
pues en ella tantas hay
24 y de ella tantas se cuentan,

sucedió en esta ciudad,
de deleites primavera,
un suceso temerario
28 y una cosa más que nueva,

que, para poder contarla,
es razón que el cielo mueva
mi lengua, pluma e ingenio,
32 pues todos sin él se atierran.[38]

Y para que tenga efecto
apellido[39] de la tierra,
el favor del cielo llamo,
36 por amparo y medianera,

a la Virgen soberana,
que ella sola rija y mueva
el timón de mi esperanza
40 y las velas de mi lengua;

que, a ser ella el gobernalle,[40]
tendrá el puerto que desea,
pues ninguno le perdió[41]
44 que en ella su blanco lleva.

En los veinte y uno de marzo
deste año que se cuentan
de mil seiscientos y ocho,
48 y en esta dichosa era,

cuando el sueño más gustoso
a los cansados recrea
en el silencio nocturno
52 y en las oscuras tinieblas;

37. Entiéndase la lista de las siete maravillas del mundo antiguo, que fueron retratadas por el pintor flamenco Maarten van Heemskerck y difundidas mediante estampas en el siglo XVI (*Maarten van Heemskerck* 2017).
38. *se atierran*: se derrumban, caen por tierra, en el sentido de «abatir», segunda acepción de *aterrar*[1] (de *tierra*) (*DLE*).
39. *apellido*: invocación, en el sentido de «llamamiento, llamada, convocación» (*Aut.*).
40. *gobernalle*: «El timón con que se gobierna el navío» (*Aut.*).
41. *le perdió*: lo perdió (el puerto); se refiere a que nadie que tenga puesto el blanco en la Virgen soberana dejará de alcanzarlo, es decir, de llegar al puerto que desea.

cuando los cansados huesos
de la gente más plebeya
reposan con mayor gusto
56 de sus continuas tareas;

poco más de media noche,
entre doce y una era,
comenzaron dos mil truenos
60 y relámpagos la tierra

cubrir[42] y atemorizar,
que parece que ya llega
la fin del mundo y comienza
64 el juicio que el hombre espera. | a2 r

La región del fuego airado
tan continuos rayos echa
que, poniendo al mundo espanto,
68 parece dejar su esfera.

Son tantos los huracanes
y los aires que se alteran
que no dejan cosa a vida[43]
72 que no alteren y no muevan.

Las tejas de los tejados
de ciento en ciento se llevan,
las casas hacen temblar,
76 los cóncavos y las cuevas.

Las torres más levantadas
y las más altas zoteas (*sic*)[44]
hacen sentimiento grande,
80 caen al suelo chimeneas.

Dos pirámides famosas
se cayeron de la Iglesia
Mayor[45] y, en aquesta noche,
84 se quebraron sus vidrieras.

42. *cubrir*: entiéndase *a cubrir*; se justifica la ausencia de la preposición por exigencia métrica.
43. *a vida*: respetando la vida (*DLE*).
44. *zoteas*, por *azoteas*; se justifica la aféresis por exigencia métrica. Este mismo fenómeno fonético se repite en el v. 102.
45. Se refiere a la catedral de Sevilla. Gestoso consultó sus *Libros de fábrica* y dejó constancia documental de varios reparos efectuados en algunas vidrieras en los años inmediatos a la riada de 1608 (1890, II: 172-173).

En San Salvador,[46] también
hizo las vidrieras piezas
el aire, y notable daño
88 en monasterios e iglesias.

¿Qué diré del campanario
de San Isidro?[47] La fuerza
del viento —dicen— fue tanta
92 que dio con él en la tierra.

Y el de las benditas Vírgenes,[48]
patronas y medianeras
de Sevilla, sin reparo,[49]
96 todo junto al suelo vuela.

Y las puertas de Jerez,[50]
cerradas por dentro y fuera,
se rompen [y],[51] en San Francisco,[52]
100 se abrieron las de la iglesia.

Del glorioso San Leandro,[53]

46. Se refiere a la primitiva iglesia colegial del Divino Salvador (otrora mezquita de Ibn Adabbas), que fue derribada en 1671 porque amenazaba ruina, la cual tenía dos vidrieras mayores que daban a la plaza del Salvador. Así lo dejó consignado Gestoso (1892, III: 342-344) después de haber consultado en la biblioteca del duque de T'Serclaes el manuscrito del sevillano Tirado de Aldana (1726), que pudo ver este templo antes de su derribo. Aunque se desconocía desde entonces el paradero de este manuscrito, hoy sabemos que fue adquirido por la Biblioteca Nacional de España en 2005 a través de la casa de subastas *El Remate* (su signatura topográfica es Mss. 23130-1).
47. Podría referirse a la torre de la iglesia de san Isidoro (Gestoso 1889, I: 144-145; Arana de Varflora 1789: 34), aunque el licenciado Gaitán —como ya he adelantado— apuntó la caída de la torre del convento de san Isidoro del Campo (Arana de Varflora 1789: 43-44).
48. Debe referirse a la iglesia del desaparecido convento de santa Justa y santa Rufina, patronas de Sevilla, más conocido como el de las Vírgenes, fundado en 1588 por Alonso Fajardo de Villalobos, obispo de Esquilache, aunque no hay constancia documental de que tuviera torre (Arana de Varflora 1789: 63). No obstante, también podría tratarse de la iglesia de la Trinidad, exconvento de religiosos trinitarios, en cuyos sótanos, según reza la tradición, debieron de estar presas las santas vírgenes Justa y Rufina (Morgado 1587, 129-131).
49. *sin reparo*: sin consideración, precipitadamente; pero quizá aquí podría significar 'sin defensa', en el sentido de «cosa que se pone por defensa o resguardo» (*DLE*), es decir, se cayó la torre porque no estaba suficientemente protegida.
50. La antigua puerta de Jerez, así llamada porque en ella se iniciaba el camino de Sevilla hacia Jerez de la Frontera, fue una de las quince puertas de acceso al recinto amurallado de la ciudad hispalense en el siglo XVI (Morgado 1587: 44-45). Esta puerta mantuvo su aspecto medieval hasta mediados del siglo XIX (Albardonedo Freire 2002: 281-285).
51. Considero necesaria la adición de la conjunción *y*, teniendo en cuenta el sentido y la medida del verso.
52. Debe referirse a la iglesia del desaparecido convento casa grande de san Francisco (Arana de Varflora 1789: 39-41).
53. Se trata de la iglesia del convento de san Leandro (Arana de Varflora 1789: 57).

caen en suelo las zoteas (*sic*),
y de la Virgen del Valle,[54]
104 las puertas también se quiebran.

Anda todo alborotado:
no se oyen sino quejas,
voces, gritos, alaridos
108 que causaban grande pena.

Voces dan niños y viejos,
las mujeres y doncellas,
los ternecitos infantes,
112 de temor, dejan las tetas.

Unos salen de sus casas,
huyendo la puerta fuera,
pensando de (*sic*) se escapar
116 desta tan grande tormenta.

Otros llaman sus amigos
porque[55] a socorrerlos vengan;
dejan otros sus mujeres,
120 hijos, casas y haciendas. | a2 v

No socorre el padre al hijo,
los hijos los padres dejan,
todos buscan su remedio,
124 cada cual por su vereda.

A los que salen huyendo
de sus casas y sus tiendas,
buscando remedio, entienden
128 que las piedras montes eran.

Otros, temiendo la muerte,
confesión piden apriesa,[56]
apriesa piden remedio
132 al cielo con grandes quejas.

Fue semejante este estrago
al que de Roma se cuenta
y al de la famosa Troya

54. Se trata de la iglesia del convento de Nuestra Señora del Valle (Arana de Varflora 1789: 48).
55. *porque*: valor final.
56. *apriesa*: aprisa, con rapidez.

136 que sucedió por Elena.[57]

De las urcas[58] y las naves
que en el río están, se quiebran
con el gran viento las jarcias,[59]
140 las proas, velas y entenas.[60]

Topetan[61] unas con otras,
ya se hunden, ya se anegan,
unas van el río abajo,
144 otras dan en el arena.

Voces dan los marineros,
al cielo llegan sus quejas,
no ay nadie que los entienda
148 ni quien socorrerlos pueda.

A las barcas más pequeñas,
las áncoras[62] se les quiebran
y van a dar a lo fondo[63]
152 como caballo sin rienda.

Vuelan en el Altozano[64]
dos mil bancos, dos mil mesas,
de fruteros, panaderos,
156 tenderos y freideras.[65]

Es cierto que se arrancaron
árboles de la ribera
de cuajo, con el grande aire,
160 y de las viñas, las cepas.

De los calvarios, las cruces
se llevaba el aire enteras,

57. Se compara el estrago de esta riada con el del saco de Roma (1527) y el de la guerra de Troya (1194-1184 a. C.).
58. *urcas*: «Embarcación grande, muy ancha por el centro, y que sirve para el transporte de granos y otros géneros» (*DLE*).
59. *jarcias*: «Conjunto de cabos y cables que forman parte del aparejo de un buque de vela» (*DLE*).
60. *entenas*: lo mismo que antenas, en el sentido de «vara a la que se asegura la vela» (*DLE*).
61. *topetan*: topan, chocan.
62. *áncoras*: anclas de la embarcación.
63. *a lo fondo*: al fondo.
64. En el sitio del Altozano, situado a la entrada del puente por la parte de Triana, era donde se establecían los puestos de mantenimiento (Ariño 1873: 57).
65. *freideras*: en el sentido de freidora, «persona que fríe pescado para venderlo» (*DLE*). Aunque no lo recoge *Aut.*, se documentan varios casos de *freidera* en *CORDE*.

cual fue la cruz del Compás[66]
164 y otras muchas que se cuentan.

Y aquella famosa puente
de Triana[67] pasajera,
más que Córdoba a Castilla[68]
168 con sus ventas de Alcolea,

puente casi milagrosa
por su traza y su grandeza,
se partió y se dividió
172 en muchas partes y piezas.

Cosa que a no se poder
desto que digo hacer prueba,
aunque mucho se afirmara,
176 no es posible se creyera. | a3 r

Acude, en amaneciendo,
el[69] famoso Avellaneda,
Asistente de Sevilla,[70]
180 al remedio desta quiebra.

Y cual padre piadoso
de su república empieza,
con ánimo varonil,

66. Por *compás* se puede entender el «territorio o distrito señalado a un monasterio y casa de religión», o bien el «atrio o lonja de una iglesia o convento» (*DLE*). Según el relato del licenciado Gaitán, sabemos que el viento arrancó una cruz que estaba delante de la puerta del castillo de Triana. Aun así, Brizuela Corcuera podría referirse aquí al «Compás de la mancebía», la principal zona de prostitución en la Sevilla de finales del siglo XVI y principios del XVII. Situado entre la puerta del Arenal y la de Triana, el Compás estaba aislado del resto de la ciudad por la muralla y una tapia. Como era un lugar bajo, que se anegaba con mucha facilidad, también se le llamó «Compás de la laguna» (Morales Padrón 1977: 120). Desde principios del siglo XVII, la mancebía sevillana empezó a sufrir el acoso de los padres jesuitas y, según apunta Deleito y Piñuela (1959: 52-53), el arzobispo Pedro de Castro hizo levantar a la puerta del Compás un altar con un crucifijo con el ánimo de ahuyentar a los devotos. Aunque esto debió de ocurrir a partir de la llegada de este prelado a Sevilla en 1609, puede que, con anterioridad, ya se hubiera colocado alguna cruz en ese mismo lugar.
67. Se trata del antiguo puente de barcas sobre el Guadalquivir, que comunicaba Sevilla con Triana, cuya historia va ineludiblemente unida a la sucesión de riadas y roturas (Alonso Franco *et al.* 1999: 11-19).
68. Entiéndase *más que el de Córdoba a Castilla*, con clara alusión al antiguo puente romano que atravesaba el Guadalquivir a la altura de Alcolea, a escasos kilómetros de Córdoba, en cuyas proximidades había ventas para viajeros (Ponz 1791: 275-276). Tal como se documenta en este romance, *puente* era nombre ambiguo que se empleaba comúnmente en femenino.
69. Corrijo el lapsus del cajista, que colocó el artículo *el* al final del v. 177.
70. Como ya he señalado, Bernardino de Avellaneda desempeñó el cargo de Asistente de la ciudad de Sevilla entre 1603 y 1609 (*DBE*, *sub voce* «Avellaneda y Leiva, Bernardino de»).

184 cuidar[71] del remedio della.

Manda luego se aderece
la puente con grande priesa[72]
y que vengan oficiales,
188 los necesarios, a ella;

que se hagan los reparos[73]
luego al punto que convengan,
sin mirar a costa[74] alguna,
192 sino al bien de aquesta tierra.

Mostró su grande valor
y su continua prudencia
este famoso Asistente:
196 ¡dos mil años él lo sea!

El pontero[75] y otros muchos
se anegaron;[76] dos almenas
del castillo de Triana[77]
200 derribó el aire en tierra.

Muchas casas y edificios,
dentro en la ciudad y fuera,
temblaron, y se cayeron
204 muchos balcones y rejas.

Y entre las cosas penosas
que deste estrago se cuentan,
no es razón que aquí se pase
208 una muerte lastimera

71. *cuidar*: entiéndase *a cuidar*; se justifica la ausencia de la preposición por exigencia métrica.
72. *priesa*: prisa.
73. *reparos*: en el sentido de «la obra que se hace en las fábricas u otras cosas que padecen alguna ruina, o tienen necesidad de componerse o renovarse, o padecen menoscabo» (*Aut.*).
74. *costa*: coste, «cantidad que se da o se paga por algo» (*DLE*).
75. *pontero*: se trata del encargado del puente, si bien este término no está recogido en *Aut.* ni en *DLE*, y tampoco aparece ningún caso en *CORDE*. En cambio, sí está documentado el término *tenedor* para referirse al responsable del mantenimiento del puente de barcas de Triana, tan frecuentemente inutilizado por las sucesivas crecidas del río (Alonso Franco *et al.* 1999: 12-13, y Pérez Aguilar 2013: 35-44). Este cargo solía recaer en el maestro mayor de las atarazanas y se concedía por periodos de diez años (Martínez de Aguirre 1991: 12-13).
76. *se anegaron*: se ahogaron.
77. Se trata del castillo de Triana, más conocido como castillo de san Jorge, que fue sede y prisión del Santo Oficio en Sevilla durante tres siglos (1481-1785). En palabras de González de Caldas, «se levanta en Triana un testigo de excepción de las arriadas: su castillo, sede de la Inquisición de Sevilla desde 1480. Construido al borde del Guadalquivir, sufrió como ningún otro edificio su castigo, y con él sus moradores, presos e inquisidores» (1985: 58).

de dos queridas hermanas,
honestas, santas y buenas,
muy amadas en su vida
212 y en la muerte compañeras;

en hábito de beatas,
haciendo una vida austera,
recogida y celestial,
216 ejemplo de las doncellas;

su conversación en Dios,
sirviendo a Dios muy de veras,
haciendo vida ejemplar,
220 más celestial que terrena;

continuando el sacramento
del altar y penitencia,
con gran ejemplo de todos,
224 de su vida tan honesta;

esta noche, con el aire,
sobre ambas cayó entera
una pared de su casa
228 y las mató: ¡cosa fiera![78]

Causó a todos gran dolor
la muerte destas doncellas,
por ser de todos queridas
232 y por ser ellas tan buenas. | a3 v

Otras mil cosas se dicen
al parecer verdaderas,
que, porque no lo son tanto,
236 no es razón que se refieran.

Roguemos a Dios del cielo
que, por su grande clemencia,
se duela[79] desta ciudad
240 y no mire sus ofensas;

y que tan grandes azotes[80]

78. *fiera*: horrorosa, terrible.
79. *se duela*: se compadezca.
80. *azotes*: calamidades, castigos.

sirvan de hoy más[81] para enmienda
de los vicios y pecados
244 que en tan gran ciudad se encierran.

Y pues que, en tan santo tiempo,
Dios quiso acordarse della,
saque Dios, por su bondad,
248 el fruto que della espera.

FIN. | a4 r

Romance al glorioso y bienaventurado san Benito

En un áspero desierto,
en una fragosa sierra,
en las alturas de un monte,
4 en una profunda cueva,

donde los fieros bramidos
de las impacientes fieras,
en el cavernoso hueco,
8 distintamente resuenan,

aquel bendito Benito,
aquel divino profeta,
libre del golfo del mundo,
12 al dulce puerto navega.

Puesto en el norte su vista,
pierde de vista la tierra,
y de la empinada gavia,[82]
16 a sus forzados esfuerza.

Si, por su descuido, el aire
alguna jarcia le quiebra,
reconociendo su culpa,
20 él mesmo se da la pena.

Si, en medio de su bonanza,
el mar furioso se altera,
solo a los remos acude
24 y amaina la hinchada vela.

81. *de hoy más*: desde este día.
82. *gavia*: «Vela que se coloca en uno de los masteleros de una nave, especialmente en el mastelero mayor» (*DLE*).

A todos los caminantes
que sulcando[83] el mar encuentra,
los malos pasos les dice
28 y el buen camino les muestra:

que tengan por engañoso
el canto de las sirenas,
que no teman los estrechos
32 que están en la vida estrecha.

Al fin el santo glorioso,
habiendo vivido en ella,
de sus sabrosos trabajos
36 el dulce premio desea.

Y al tiempo de recebirle,
la triste muerte le alegra,
por ser el ligero barco
40 que al dulce puerto le lleva.

Fin.

Laus Deo. | a4 v

83. *sulcando*: surcando.

Notas textuales

Título
lín. 1: tempestad, huracanes y temblores] tempestad y hvracanes, y temblores *Sn* [Sigo la lección de *S*, en donde la conjunción *y* precede únicamente al último elemento de la enumeración compleja]
lín. 2: en esta ciudad] en la ciudad *S*
lín. 2: del señor] de señor *S*
lín. 3: Brizuela Corcuera] Briçuela Corçuera *S*
lín. 4: Calatrava] Calatraba *Sn* // Calatraua *S*
lín. 6: autor] auctor *Sn* // author *S*

Composición 1.ª
5: Filipo] Philippo *S*
8: sujetan] subjetan *S*
13: donde] Adonde *S* [Mantengo la lección de *Sn* por paralelismo léxico con los vv. 5 y 9, aunque, en realidad, se debería aceptar la lección de *S* para ajustar la medida del verso]
15: y campean y florecen] y florecen y campean *Sn* [Sigo la lección de *S* con el fin de evitar tres asonancias consecutivas en *e-a* en los vv. 14-16)
19: común] conmun *S*
27: suceso] successo *Sn* // sucesso *S*
31: e ingenio] y ingenio *Sn* [Sigo la lección de *S*]
33: efecto] effecto *S*
35: del cielo llamo] del Cielo, y llamo *Sn* [Corrijo con ayuda de *S*]
40: velas] belas *Sn* // velas *S*
51: en el silencio] y en el silencio *S*
64: que el] quel *S*
68: dexar] dexa *S*
72: y no muevan] y mueuan *S*
73: tejas de los tejados] texas de los texados *Sn* // tejas de los tejados *S*
75: hazen] hazian *S*
76: los cóncavos y las cuevas] los concabos y las cuebas *Sn* // los concauos y las cueuas *S*
80: caen] cayn *Sn* [Aunque es de suponer que el autor entonaría con diptongo [*áị*], sigo la lección de *S* porque la sinéresis ajustaría la medida del verso]
88: e iglesias] y iglesias *Sn* [Sigo la lección de *S*]
91: del viento] de viento *S*
93: Vírgenes] virgines *S*
99: san Francisco] S. Francisco *S*
101: Leandro] Leonardo *S*
102: caen en suelo las zoteas] cayn en suelo las coteas *Sn* [Sigo la lección de *S*: caen en suelo las çoteas (*vid*. v. 80)]
114: fuera] à fuera *S*
130: apriesa] apriessa *Sn* // à priessa *S*
131: apriesa] apriessa *Sn* // à priessa *S*

136: sucedió] succedio *S*
139: jarcias] Xarcias *S*
149: barcas] varcas *Sn* // barcas *S*
150: las áncoras se les quiebran] las anchoras se le quiebran *S*
151: y van] yuan *S*
152: caballo] cauallo *S*
153: Vuelan en el Altozano] Buelan en el Altoçano *Sn* // Buelan en el Altozano *S*
154: bancos] vancos *Sn* // bancos *S*
156: freideras] freideras *Sn* // freyderas *S*
159: de cuajo] de quaxo *Sn* // de quajo *S*
161: cruces] Cruzes *S*
166: pasajera] pasagera *Sn* // passagera *S*
175: se afirmara] lo affirmaran *S*
178: Avellaneda] Abellaneda *Sn* // Auellaneda *S*
184: della] de ella *S*
187: oficiales] officiales *S*
190: al punto] al puncto *S*
204: rejas] rexas *S*
206: se cuentan] se cuenta *Sn* [Corrijo con ayuda de *S*]
210: santas] sanctas *S*
216: doncellas] donzellas *S*
228: cosa fiera] cosa horrenda *S*
230: destas] de estas *S*
240: y no mire sus ofensas] y de sus grandes ofensas *Sn* [Sigo la lección de *S*: y no mire sus offensas]
243: pecados] peccados *S*
244: se encierran] se encierra *Sn* [Corrijo con ayuda de *S*]
246: della] de ella *S*
248: della] de ella *S*

Composición 2.ª
3: alturas] roturas *Sn* [Sigo la lección de *S*]
4: cueva] cueba *Sn* // cueua *S*
10: profeta] Propheta *S*
18: jarcia] Xarcia *S*
20: mesmo] mismo *S*
24: hinchada vela] hinchada bela *Sn* // inchada vela *S*
26: encuentra] enquentra *Sn* // encuentra *S*
27: pasos] passos *S*
33: santo] sancto *S*
36: dulce] duce *Sn* [Corrijo con ayuda de *S*]
37: recebirle] recibirle *S*
39: barco] varco *Sn* // barco *S*
40: al dulce] à dulce *S*

Bibliografía[84]

Albardonedo Freire, Antonio José, *El urbanismo de Sevilla durante el reinado de Felipe II*, Sevilla, Guadalquivir Ediciones, 2002.

Alonso Franco, Eugenio *et al.*, *Los puentes sobre el Guadalquivir en Sevilla*, Madrid, Colegio de Ingenieros de Caminos, Canales y Puertos, 1999.

Arana de Varflora, Fermín, *Compendio histórico descriptivo de la muy noble y muy leal ciudad de Sevilla metrópoli de Andalucía*, Sevilla, En la Oficina de Vázquez, Hidalgo y Compañía, 1789.

Ariño, Francisco de, *Sucesos de Sevilla de 1592 a 1604*, Sevilla, Imprenta de R. Tarascó y Lassa, 1873.

Cabrera de Córdoba, Luis, *Relaciones de las cosas sucedidas en la Corte de España, desde 1599 hasta 1614*, Madrid, Imp. de J. Martín Alegría, 1857.

Carmona, Juan Ignacio, *Crónica urbana del malvivir (S. xiv-xvii). Insalubridad, desamparo y hambre en Sevilla*, Sevilla, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 2000.

Cebrián, José, *Estudios sobre Juan de la Cueva*, Sevilla, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 1991.

Deleito y Piñuela, José, *La mala vida en la España de Felipe IV*, Pról. de G. Marañón, Madrid, Espasa-Calpe, 1959.

Delgado Casado, Juan, *Diccionario de impresores españoles (Siglos xv-xvii)*, Madrid, Arco/Libros, 1996, 2 vols. (Instrumenta Bibliologica).

Ettinghausen, Henry, *How the Press Began. The Pre-Periodical Printed News in Early Modern Europe*, en *Janus* [en línea], Anexo 3 (2015), disponible en <http://www.janusdigital.es/anexo.htm?id=7>.

García y García, Mariano, «Andrés Juan Gaitán de Tordesillas, Inquisidor (1571-1651)», *Gaceta Cultural del Ateneo de Valladolid*, 84 (2018), 35-38.

Gestoso y Pérez, José, *Sevilla monumental y artística. Historia y descripción de todos los edificios notables, religiosos y civiles que existen actualmente en esta ciudad, y noticia de las preciosidades artísticas y arqueológicas que en ellos se conservan*, Sevilla, Obra publicada a expensas del Ayuntamiento de Sevilla, 1889-1892, 3 vols.

González de Caldas, Victoria, «Arriadas en Sevilla: Triana y el castillo de la Inquisición (siglo xvii)», en Diego Carrasco (coord.), *El río, el bajo Guadalquivir*, Sevilla, Equipo 28, 1985, 54-60.

Gonzalo García, Rosario Consuelo, «Sucesos extraordinarios en torno a infieles y cristianos en la segunda mitad del siglo xvi: Escudero de Cobeña

84. Esta bibliografía contiene, en primer lugar, las referencias bibliográficas de los estudios a los que remito desde el texto y las notas de contenido, y en segundo lugar, las de los repertorios, catálogos y otras fuentes de información que cito mediante su fórmula abreviada de referencia. Todas las fuentes de Internet que aparecen citadas se han consultado en abril de 2019.

y el registro bibliográfico de la memoria popular», en Sagrario López Poza (ed.), *Las noticias en los siglos de la imprenta manual*, A Coruña, SIELAE y Sociedad de Cultura Valle Inclán, 2006, 85-106.

—, *La biblioteca del relacionero: Repertorios, catálogos y otras fuentes de información para la localización de las Relaciones de Sucesos (BIRESU)*, A Coruña, SIELAE y Sociedad de Cultura Valle Inclán, 2010.

Hazañas y La Rúa, Joaquín, *Noticia de las academias literarias, artísticas y científicas de los siglos XVII y XVIII*, Sevilla, Oficina de D. Carlos de Torres y Daza, 1888.

Laviana Cuetos, María Luisa, «La organización de la Carrera de Indias, o la obsesión del monopolio», *El comercio marítimo ultramarino. Cuadernos Monográficos del Instituto de Historia y Cultura Naval*, 52 (2006), 19-35.

Maarten van Heemskerck, en *Wikipedia* [en línea], 14 agosto 2017, disponible en <https://es.wikipedia.org/wiki/Martin_van_Heemskerck>.

Martínez de Aguirre, Javier, «Notas sobre las empresas constructivas y artísticas del Concejo de Sevilla en la Baja Edad Media, 1370-1430 (y II)», *Laboratorio de Arte*, 4 (1991), 11-28.

Matute y Gaviria, Justino, *Hijos de Sevilla señalados en santidad, letras, armas, artes o dignidad*, Con notas y correcciones, Sevilla, Oficina de El Orden, 1886-1887, 2 vols.

Morales Padrón, Francisco, *La ciudad del quinientos*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1977.

—, *Memorias de Sevilla (1600-1678)*, Córdoba, Publicaciones del Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Córdoba, 1981.

Morgado, Alonso, *Historia de Sevilla en la qual se contienen sus antigüedades, grandezas y cosas memorables en ella acontecidas, desde su fundación hasta nuestros tiempos*, Sevilla, En la imprenta de Andrea Pescioni y Juan de León, 1587.

Navarrete y Ribera, Francisco de, *La Casa del juego*, Madrid, Por Gregorio Rodríguez, a costa de Roberto Lorenzo, mercader de libros, véndese en su casa, en la Carrera de san Gerónimo, 1644.

Nider, Valentina y Pena Sueiro, Nieves (eds.), *Malas noticias y noticias falsas. Estudio y edición de relaciones de sucesos (siglos XVI-XVII)*, Trento, Università degli Studi di Trento, 2019 (Labirinti).

Ortiz de Zúñiga, Diego, *Annales eclesiásticos y seculares de la muy noble y muy leal ciudad de Sevilla, metrópoli de la Andaluzía, que contienen sus más principales memorias desde el año de 1246 […] hasta el de 1671 […]*, Madrid, En la Imprenta Real, 1677.

Penney, Clara Louisa, *Printed Books (1468-1700) in the Hispanic Society of America*, New York, The Hispanic Society of America, 1965.

Peña Díaz, Manuel, «El río como amenaza», en José Peral López (coord.), *Guadalquivir. Mapas y relatos de un río. Imagen y mirada*, Sevilla, Editorial de la Universidad de Sevilla, 2017, 47-61.

Pérez Aguilar, Francisco, *El puente de barcas de Sevilla (1171-1852) y otros puentes de barcas de las provincias de Sevilla y Cádiz*, Sevilla, Kronos Ediciones, 2013.

Ponz, Antonio, *Viage de España, en que se da noticia de las cosas más apreciables y dignas de saberse que hay en ella*, Madrid, Por la viuda de Joaquín Ibarra, 1791, Tomo XVI: Trata de Andalucía.

Rodríguez Marín, Francisco, *Obras de Pedro Espinosa*, Madrid, Tip. de la Revista de Archivos, 1909.

Tirado de Aldana, Francisco José, *Antigüedad del sagrado templo de Nuestro Señor San Salvador en Sevilla* [Manuscrito], 1726, signatura Mss. 23130(1), disponible en <http://bdh.bne.es/bnesearch/detalle/bdh0000050371>.

Vélez de Guevara, Luis, *El Diablo Coivelo, novela de la otra vida, traduzida a esta por…*, Madrid, Imprenta del Reyno, 1641. (Hay ed. con pról. y notas de Francisco Rodríguez Marín: Madrid, La Lectura, 1918).

Fórmulas abreviadas de referencia

Agulló. *Relaciones de sucesos*, I = Agulló y Cobo, Mercedes, *Relaciones de sucesos I: Años 1477-1619*, Madrid, CSIC, 1966 (Cuadernos Bibliográficos, XX).

Aut. = Real Academia Española, *Diccionario de Autoridades, 1726-1737*, Ed. facsímil, Madrid, Editorial Gredos, 1990, 3 vols.

CBDRS = Universidade da Coruña, Grupo de investigación SIELAE, *Catálogo y biblioteca digital de relaciones de sucesos*, BIDISO (Biblioteca Digital Siglo de Oro) [en línea], disponible en <http://www.bidiso.es/CBDRS>.

CCPBE = Ministerio de Cultura, Dirección General del Libro, Archivos y Bibliotecas, *Catálogo colectivo del patrimonio bibliográfico español* [en línea], disponible en <http://catalogos.mecd.es/CCPB/ccpbopac/>.

CORDE = Real Academia Española, Banco de datos (CORDE), *Corpus diacrónico del español* [en línea], disponible en <http://corpus.rae.es/cordenet.html>.

DBE = Sánchez Martín, Juan Luis, «Bernardino de Avellaneda y Leiva», en *Diccionario biográfico español*, Madrid, Real Academia de la Historia, 2010, vol. VI, disponible en <http://dbe.rah.es/biografias/20907/bernardino-de-avellaneda-y-leiva>.

DLE = Real Academia Española, *Diccionario de la lengua española*, 23.ª ed., Madrid, Espasa Calpe, 2014, disponible en <http://dle.rae.es/>.

Domínguez Guzmán. *Imprenta en Sevilla* = Domínguez Guzmán, Aurora, *La imprenta en Sevilla en el siglo XVII (Catálogo y análisis de su producción), 1601-1650*, Sevilla, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 1992.

Escudero = Escudero y Perosso, Francisco, *Tipografía hispalense. Anales bibliográficos de la ciudad de Sevilla desde el establecimiento de la imprenta hasta fines del siglo XVIII*, Madrid, Sucesores de Rivadeneyra, 1894.

Gallardo. *Ensayo* = Gallardo, Bartolomé José, *Ensayo de una biblioteca española de libros raros y curiosos*, formada con los apuntamientos de don B. J. Gallardo, coordinados y aumentados por M. R. Zarco del Valle y J. Sancho Rayón, Madrid, Imp. y Estereotipia de M. Rivadeneyra, 1863-1889. 4 vols.

Gonzalo García. *El legado bibliográfico del duque de T'Serclaes* = Gonzalo García, Rosario 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)*, Madrid, Arco/Libros, 2018 (Tipobibliografía Española).

Hazañas. *Sevilla* = Hazañas y La Rúa, Joaquín, *La imprenta en Sevilla. Ensayo de una historia de la tipografía sevillana y noticias de algunos de sus impresores desde la introducción del arte tipográfico en esta ciudad hasta el año de 1800*, Sevilla, Imp. de la Revista de Tribunales, 1892.

Huth. *Catalogue 1880* = *The Huth Library. A Catalogue of the Printed Books, Manuscripts, Autograph Letters, and Engravings Collected by Henry Huth, with Collations and Bibliographical Descriptions*, London, Ellis and White, 1880, 5 vols.

Huth. *Catalogue 1911-1920* = Huth, Henry, *Catalogue of the Famous Library of Printed Books, Illuminated Manuscripts, Autograph Letters and Engravings. Collected by Henry Huth, and since Maintained and Augmented by his Son Alfred H. Huth*, London, Dryden Press: J. Davy & Sons, 1911-1920, 9 vols.

Lasso de la Vega = Lasso de la Vega y Argüelles, Ángel, *Historia y juicio crítico de la escuela poética sevillana en los siglos XVI y XVII*, precedida de una carta de J. Amador de los Ríos, Madrid, Imprenta de la viuda e hijos de Galiano, 1871.

Maffei y Rúa Figueroa = Maffei, Eugenio, y Rúa Figueroa, Ramón, *Apuntes para una biblioteca española de libros, folletos y artículos, impresos y manuscritos, relativos al conocimiento y explotación de las riquezas minerales y a las ciencias auxiliares. Acompañados de reseñas biográficas y de un ligero resumen de la mayor parte de las obras que se citan*, Madrid, Imprenta de J. M. Lapuente, 1872-1873, 2 vols.

Mendoza Díaz-Maroto. *Catálogo. Suplemento II* = Mendoza Díaz-Maroto, Francisco, «Catálogo del fondo antiguo de una biblioteca de Albacete. Suplemento II», *Al-Basit. Revista de Estudios Albacetenses*, 3.ª época, XXXI (2006), 50, 333-395.

Palau = Palau y Dulcet, Antonio, *Manual del librero hispano-americano. Bibliografía general española e hispanoamericana desde la invención de la imprenta hasta nuestros tiempos con el valor comercial de los impresos descritos*, 2.ª ed. corr. y aum., Barcelona, etc., Librería Anticuaria de A. Palau, etc., 1948-1977, 28 vols.

Palomo. *Riadas del Guadalquivir* = Palomo, Francisco de Borja, *Historia crítica de las riadas o grandes avenidas del Guadalquivir en Sevilla, desde su reconquista hasta nuestros días*, Sevilla, F. Álvarez y C.ª, 1878, 2 vols.

Rodríguez Marín. *Pedro Espinosa* = Rodríguez Marín, Francisco, *Pedro Espinosa: Estudio biográfico, bibliográfico y crítico*, Madrid, Tip. de la Revista de Archivos, 1907.

Rodríguez Moñino. *Marqués de Jerez* = *Catálogo de la Biblioteca del Marqués de Jerez de los Caballeros*, Reimpreso por primera vez en facsímile, precedido

de una biografía del gran bibliófilo por Antonio Rodríguez-Moñino, Madrid, Librería para Bibliófilos, 1966.

Serrano Ortega. *Bib. catedral Sevilla* = Serrano y Ortega, Manuel, *Bibliografía de la catedral de Sevilla*, Sevilla, Escuela Tipográfica y Librería Salesianas, 1901.

Simón Díaz. *BLH* = Simón Díaz, José, *Bibliografía de la Literatura Hispánica*, Madrid, CSIC, 1950-1993, 16 vols.

Simón Díaz. *Libros a buscar* = Simón Díaz, José, «Libros a buscar: I. Impresos castellanos de los siglos xvi y xvii», *Cuadernos Bibliográficos*, XXX (1973), 285-319.

Simón Díaz. *Relaciones (1540-1650)* = Simón Díaz, José, «Algunas relaciones de sucesos de los años 1540-1650», *Bibliotheca Hispana*, XV (1957), 4, 506-523.

En tiempos de Lope de Vega: El memorión Luis Ramírez de Arellano

Jesús Fernando Cáseda Teresa
IES Valle del Cidacos – Calahorra (La Rioja)
casedateresa@yahoo.es

Recepción: 28/03/2018, Aceptación: 13/09/2018, Publicación: 04/12/2019

Resumen
Este estudio analiza la figura a Luis Ramírez de Arellano, personaje dotado de una gran memoria, que se convirtió en enemigo de Lope de Vega y de otros autores teatrales del siglo XVII en España. Se lleva a cabo un recorrido por su vida y los hechos más relevantes, desde sus orígenes hasta su muerte.

Palabras clave
España; siglo XVII; Lope de Vega; teatro; memorión

Abstract
In the Time of Lope de Vega: The memorión Luis Ramírez de Arellano
This study analyzes the figure of Luis Ramírez de Arellano, who, endowed with a phenomenal memory, became the enemy of Lope de Vega and other seventeenth-century Spanish dramatists. The article takes the form of an account of the most relevant events in his life.

Keywords
Spain; 17th-century; Lope de Vega; theater; great memory

ISSN 2462-6813 (papel), ISSN 1988-1088 (en línea)
https://doi.org/10.5565/rev/studiaaurea.299

Los Ramírez de Arellano

La familia Ramírez de Arellano es, quizás, una de las de más relevantes y antiguas de la nobleza de este país.[1] Debemos a Gil Ramírez de Arellano uno de los primeros *memoriales* sobre el linaje de su familia —modelo para muchos que se hicieron después—. En él señala que su estirpe procede de la casa real de Navarra y que se remonta al siglo XII, con Sancho Ramírez de Arellano, primer señor de la villa de Arellano, que fue asimismo bisnieto de Rodrigo Díaz de Vivar, el *Cid Campeador.*[2] Dicha familia fue medrando económicamente y avanzando su influencia a lo largo de los siglos. Se situaron primero en La Rioja, en dos zonas muy concretas donde fundaron señoríos: el de Cameros y el señorío de Alcanadre, Ausejo y Murillo de Río Leza.

En el siglo XVI, uno de sus descendientes —Pedro Ramírez de Arellano—, mató por venganza, en Navarra, al señor de Berguison, quien accidentalmente en una jornada de caza, había antes ocasionado la muerte de su hermano Fernando, y huyó a la provincia de Cuenca, a la localidad de Villaescusa de Haro, donde se escondió con otro nombre, Hidalgo Benito. Su descendencia retomaría luego el noble apellido, continuando en dichas tierras la estirpe de origen navarro.

Dicha familia tuvo una interesante relación con diversos escritores a lo largo de los siglos. El ya citado Gil Ramírez de Arellano, en su búsqueda en los archivos del país de documentos que acreditaran la nobleza de su familia, encontró por accidente —en realidad el descubridor fue su enviado Juan Ruiz de Ulibarri—, en el convento de Santa Clara de Vivar, en Burgos, la copia manuscrita de Per Abbat del *Cantar de Mío Cid*. D. Juan Ramírez de Arellano hizo gobernador de sus tierras de Alcanadre, Ausejo y Murillo de Río Leza a Gregorio González, que bajo su servicio acabó la novela picaresca *El guitón Honofre*, a quien se ha atribuido también la autoría del *Quijote* de Alonso Fernández de Avellaneda.[3] Otra miembro de la familia, sor Ana de la Trinidad, carmelita en el convento de Calahorra, escribió unas bellísimas composiciones poéticas que durante mucho tiempo se atribuyeron a Cecilia del Nacimiento, primera abadesa del convento carmelita de Calahorra, hija del rector de la Universidad de Valladolid y puesta en su cargo por Santa Teresa.[4] Conocemos algunos datos relativos al parentesco de la madre del *memorión* Luis Ramírez de Arellano con Miguel de Cervantes: se trata de doña Luisa Garibay, su prima, a quien ayudó en alguna ocasión y con quien convivió en la casa familiar de Valladolid. Y el propio autor objeto

1. Véase a este respecto Ibáñez (1996) y también Moreno (1992).
2. Dicho memorial forma parte del proceso que lleva la familia por salir de una situación de postración económica que los atenaza, y que ha estudiado Moreno (1988).
3. Véase Cabo (1986), Cáseda (1999) y Criado (1979).
4. Véase la edición de Álvarez (1992).

de este estudio, Luis Ramírez de Arellano, mantuvo una interesante relación de amistad, no siempre recíproca, con Lope de Vega, autor, también, de la obra teatral *Los Ramírez de Arellano,*[5] con el que la familia intentó congraciarse por vía del encargo. En definitiva, los Ramírez de Arellano mantuvieron relaciones con diversos escritores de los Siglos de Oro españoles.

Los Ramírez de Arellano en Villaescusa de Haro

El solar familiar se amplió con la llegada a esta pequeña localidad conquense, en el XVI, de Pedro Ramírez de Arellano, huyendo de la justicia. Allí crecerá una rama de la misma cuyo máximo representante es el citado D. Gil Ramírez de Arellano, quien obtendrá gran poder político en la España de Felipe III como miembro del Consejo y Cámara de Castilla, caballero de la orden de Santiago, oidor de la Chancillería de Valladolid y eminente jurisconsulto y hombre de leyes que amasó fortuna, aunque también abundantes deudas.[6]

Es curioso el hecho de que otro miembro de la familia, obispo de Cuenca durante el reinado de los Reyes Católicos, Diego Ramírez, proyectara un centro de estudios superiores en la localidad, intento que frenó cuando supo de la intención del cardenal Cisneros de fundar la Universidad de Alcalá de Henares.[7]

Villaescusa de Haro pronto notará la presencia de tan importante familia, que llegaría a llamarse *el lugar de los obispos*, pues en ella nacieron hasta diez, algo inaudito para villa de tan reducidas dimensiones. El actual ayuntamiento fue la casa familiar y su presencia en la historia de la localidad es muy conspicua a todos los niveles. Es precisamente allí donde nace Juan Ramírez de Arellano, hermano de D. Gil, y padre de nuestro escritor, Luis Ramírez de Arellano y de su hermano Juan Ramírez de Arellano, oriundos ambos de dicha localidad conquense.

El padre de D. Luis, D. Juan Ramírez de Arellano

Sabemos que D. Juan Ramírez de Arellano se casó con una prima de Miguel de Cervantes Saavedra, doña Luisa Garibay, quien, por otra parte, estuvo involucrada, en junio de 1607, y en Valladolid —lugar convertido temporalmente en capital del reino por el duque de Lerma—, en el conocido duelo de Gaspar de

5. Vega (1641). Diana Martínez de Arellano, miembro de la familia, llevó a cabo su tesis doctoral sobre dicha obra teatral de Lope de Vega (1951) inédita.
6. Nació en Ocaña en 1547, fue señor de Poveda, caballero de la Orden de Santiago, oidor de la Real Chancillería de Valladolid y del Consejo y Cámara de Castilla. Casado con Catalina González de Medina, falleció en Madrid en 1618. Ver *Inventario judicial de los bienes de Gil Ramírez de Arellano, y documentación diversa sobre el pleito con sus acreedores. 1618-1622*. Archivo General de Andalucía: ES.41188/3//3761.9 y 3761.5 Fue él quien otorgó la licencia de impresión de la primera parte del *Ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, firmada por el propio Miguel de Cervantes en 1604.
7. Véase el trabajo de Millán (2009).

Ezpeleta que ocasionó la muerte a este último.[8] Gracias a los documentos judiciales sabemos que Cervantes y su familia eran vecinos de doña Luisa Garibay e incluso conocemos, a través de dichos documentos, que se llegó a acusar a algunas de las mujeres de la familia de *hechos deshonestos*. Miguel de Cervantes, que acudió en ayuda de Gaspar de Ezpeleta, fue detenido durante las pesquisas judiciales, para después ser liberado, como también sus familiares, al no existir pruebas al respecto.

Está muy claro, por tanto, que, a pesar de ser madrileño, la familia de Luis Ramírez de Arellano vivía en 1607 en Valladolid, donde el padre, D. Juan —al menos temporalmente—, desarrolla su actividad de secretario, tras el traslado de la capital del reino. Este último servirá, durante largo tiempo, al conde de Lemos, relevantísimo mecenas de los mejores escritores de aquella época. En efecto, D. Pedro Fernández de Castro Andrade y Portugal —séptimo conde de Lemos— se rodeó durante toda su vida de los más eximios escritores.[9] No es para nada descabellado suponer que fuera precisamente el marido de su prima Luisa Garibay, y padre de Luis, D. Juan Ramírez de Arellano, quien facilitara a Miguel de Cervantes Saavedra su puesto como secretario de tan importante personaje, sobrino este último —el conde de Lemos— del influyente duque de Lerma. Tras la muerte de D. Juan Ramírez de Arellano le sucederán, entre otros, los hermanos aragoneses Bartolomé y Lupercio Leonardo de Argensola y durante un tiempo el propio Lope de Vega, al servicio también del conde de Lemos. También D. Juan Ramírez de Arellano, padre de Luis, formó parte del Consejo de Indias durante tres años y hasta su muerte, que tuvo lugar en 1608.

El padre de Luis Ramírez de Arellano, por tanto, sirve a la nobleza de primera clase del país, viaja con el conde de Lemos a Italia, donde este último fundó la Universidad de Nápoles, se relaciona con los más destacados políticos de su tiempo y, en especial, con los escritores que habitualmente tienen trato con el mismo conde de Lemos, a los que este solía favorecer en múltiples ocasiones, y sobre todo, con el primo de su esposa, Miguel de Cervantes, además de los Argensola, Lope de Vega, Antonio Mira de Amescua, etc.

Algunos datos de la biografía de Luis Ramírez de Arellano

Sabemos que nació, junto con su hermano, en la localidad conquense de Villaescusa de Haro. Pero ya siendo muy joven entró al servicio del arzobispo de Toledo, D. Bernardo de Sandoval y Rojas, del que fue secretario y mayordomo. Más tarde serviría al propio duque de Lerma, D. Francisco Gómez de Sandoval y Rojas, tal vez el personaje más influyente de su tiempo. Luego sería secretario de su familiar el conde de Aguilar.

8. Una buena aproximación a aquellos hechos se encuentra en Canavaggio (1997).
9. Casás (1945).

Resulta muy probable que en Toledo conociera a la que sería su esposa, Catalina de Toledo, de noble familia también,[10] y con la que tuvo, que se sepa, al menos una hija, Ana María Ramírez de Arellano y Toledo, de la que conservamos un expediente de linaje que promovió una vez muerto su padre.[11]

No debería confundirse a este Luis Ramírez de Arellano con otro familiar, de igual nombre, de la rama sevillana, que fue militar;[12] ni tampoco con un fraile mercedario que se convirtió en la máxima dignidad de su orden, sirviente en el establecimiento de Zaragoza.[13]

Luis Ramírez de Arellano fue sin duda cómplice —en mayor o menor medida— de la mayor operación de corrupción política que vivió este país en toda su historia. De hecho, el duque de Lerma aprovechó su situación de privilegio para atesorar riquezas incontables gracias a su control absoluto sobre Felipe III, un rey sin capacidad para gobernar.[14] Durante los años de 1599 a 1618 quien gobernó *de facto* el país y sus enormes posesiones fue el duque de Lerma con su secretario y mayordomo particular, Luis Ramírez de Arellano. La situación de privilegiada atalaya en que se situó le permitió por tanto compartir secretos, mirar por encima del hombro a los demás, sin importar su clase o condición, y participar de la corrupción —en una medida difícil de valorar— a que me he referido y que consistió, como absoluto despropósito, en trasladar hasta dos veces la capital del reino, de Madrid a Valladolid y viceversa, habiendo comprado previamente el duque de Lerma terrenos y palacios a precio de saldo que luego vendió por una cantidad mucho más elevada a la misma corona. Así, con esta operación de ida y vuelta, en solo seis años, acumuló Francisco Gómez de Sandoval y Rojas un patrimonio tan enorme que lo convirtió en el hombre más rico de España. Se dijo que con solo sus recursos se podía construir hasta seis veces el monasterio del Escorial.

Cuando en 1618 cayó el duque de Lerma, debacle propiciada por la reina Margarita tras la desgraciada expulsión de los moriscos en 1609, que costó una grave crisis económica con suspensión de pagos incluida, este encontró inmunidad en su estrenada condición de cardenal que el propio Felipe III permitió. A

10. Doña Catalina Manuela de Toledo y Enríquez, aparece en algunos documentos como hija de D. Alonso de Toledo y Mendoza, y de doña María Enríquez de Guzmán, casada con D. Luis Ramírez de Arellano. (VV.AA 1930: 80).

11. «Partida de bautismo de Ana María hija de Luis Ramírez de Arellano y Catalina de Toledo. Certificación de 1780». Archivo Histórico de la Nobleza, Signatura: FERNAN NUÑEZ, C.2118, D.32. Tiene fecha la solicitud original de 1647.

12. Así aparece dicho Luis Ramírez de Arellano en «Pleito hecho y causado por Luis Ramírez de Arellano, teniente mayor de Sevilla contra Catalina Porcel de Haro, mujer y conjunta persona de Juan Ortiz de Landázuri, familiar del Santo Oficio, sobre haber cometido delito con un *baldrés*». Ver Archivo Histórico Nacional Signatura: CONSEJOS, 25504, Exp.1.

13. Las *Constituciones sinodales del obispado de Barbastro* se refieren *al Padre Maestro Fray Luis Ramírez de Arellano de la Orden de nuestra Señora de la Merced,* Zaragoza (1656: 163).

14. Especialmente atractivo para conocer al duque de Lerma es el trabajo de Alvar (2010).

pesar de ello, algunos de sus más fieles colaboradores, como Rodrigo Calderón de Aranda pagaron con la vida en 1621 en ejecución pública en la Plaza Mayor.

A partir de entonces, Luis Ramírez de Arellano, una vez perdida su posición de privilegio, se ve obligado a buscar otras fuentes alternativas de ingresos. Y lo hará como secretario del duque de Aguilar,[15] familiar con el que comparte apellidos, y también con su actividad en un negocio que, entonces, mueve mucho dinero: el teatro.

El negocio teatral y los memoriones: los piratas de las tablas escénicas

Sabemos que con la llegada de Lope de Vega el teatro se convierte en un excelente negocio para actores y compañías, autores y propiciadores del fenómeno teatral. Al constituir casi el único espectáculo público al que las gentes acuden en masa, los teatros madrileños y de otras ciudades se llenan, lo que supone excelentes beneficios para el corral de comedias de *La Pacheca*, del *Príncipe* o de *La Cruz*. Lope y otros autores deben escribir *a la carrera* numerosas obras porque es tal la vorágine de estrenos que se dan, y tanto el deseo de novedades por parte del público, que el negocio requiere constantes obras de los mejores autores de la época, y en especial, del afamado escritor madrileño. Pero muchas de esas obras pasan directamente del autor a los actores, sin imprenta de por medio, y se acabarán extraviando: una multitud de ellas no nos ha llegado a pesar de que sí conocemos sus títulos, casi lo único de ellas que ha llegado hasta nuestros días. Pero lo que más aterrorizaba a los autores, de lo que se quejan en más de una ocasión, es de los *memoriones.* Los dos más importantes de la época fueron, sin duda, el de la *Feliz Memoria*, o *Gran Memoria*, don Luis Ramírez de Arellano y su hermano, Juan Ramírez de Arellano, o *Memorilla*, peor dotado para ello.

Aunque conocemos otros nombres, estos dos fueron sin duda los más conspicuos *piratas* de los textos teatrales de la época, el periodo con mayor actividad de composición literaria para las tablas escénicas. Contamos con dos testimonios que son quejas de Lope de Vega y de Cristóbal Suárez de Figueroa. En la *Plaza Universal de todas ciencias y artes* señala este último lo siguiente:

> Llámase Luis Remirez de Arellano, hijo de nobles padres, y natural de Villaescusa de Haro. Él toma de memoria una comedia entera de tres veces que la oye, sin discrepar un punto en traga y veros. Aplica el primer día a la disposición; el segundo a la variedad de la composición; y el tercero a la puntualidad de las coplas. De este modo encomienda a la memoria las comedias que quiere. En particular tomó así la *Dama Boba, el Príncipe Perfecto*, y la *Arcadia,* sin otras. Estando yo oyendo la del *Galán de la Membrilla* que representaba Sánchez, comenzó este autor a cortar el argumento y a interrumpir el razonado, tan al descubierto, que obligó que le preguntasen de qué procedía semejante aceleración y truncamientos, y respondió

15. Según Álvarez (1790: 412).

> que de estar delante (y señalole) quien en tres días tomaba de memoria cualquier comedia, y que de temor no le usurpase aquella la recitaba tan mal. Alborotose con ello el teatro y pidieron todos hiciese pausa, y en fin hasta que se salió de él Luis Ramírez, no hubo remedio de que se pasase adelante.[16]

En el prólogo a la *Trecena parte de las comedias*, Lope de Vega se lamenta así —sin poner el nombre e incluyendo solo el apodo— de ambos hermanos:

> A esto se añade el hurtar las comedias estos que llama el vulgo, al uno *Memorilla,* y al otro *Gran Memoria,* los cuales, con algunos versos que aprenden, mezclan infinitos suyos bárbaros, con que ganan la vida vendiéndolas a los pueblos y autores extramuros: gente vil, sin oficio, y que muchas veces han estado presos. Yo quisiera librarme de este cuidado de darlas a luz, pero no puedo, porque las imprimen con mi nombre y son de los poetas duendes que arriba digo. Reciba, pues, el lector esta Parte, lo mejor que ha sido posible corregirla, y con ella mi voluntad, pues sólo tiene por interés que lea estas comedias menos erradas y que no crea que hay en el mundo quien pueda tomar de memoria una comedia viéndola representar, y que si le hubiera, yo le alabara y estimara por único en esta potencia, aunque le faltara el entendimiento, porque raras veces se hallan juntas por opinión del Filósofo, confirmada de la experiencia.[17]

Resulta curioso el tono de amargura y, sobre todo, el desprecio con que trata a estos individuos. Sabe muy bien Lope de Vega quiénes son los citados, pero no quiere ponerles nombre, volcando mentiras sobre ambos: ni son gentes sin oficio, ni han sido presos ni tampoco son gente vil. Son, en definitiva, nobles, no como el plebeyo Lope, que pueden impunemente llevar a cabo su propósito.

Pero es que, para entonces, Lope ya ha compuesto su obra de teatro *Los Ramírez de Arellano,*[18] que es una exaltación del linaje familiar de la familia del *Gran Memoria* y del *Memorilla.* Y además, en el mismo destino que el padre de Luis, ha estado al servicio del conde de Lemos. Y, en el colmo de los despropósitos, sabemos que el propio Lope hubo de recurrir —de forma consentida— a los dos hermanos (*Gran Memoria* —Luis— y *Memorilla* —Juan—), incorporando a sus obras la copia que estos llevaron a cabo tras aprenderla de memoria.

Por suerte, se conservan en la Biblioteca Nacional de España dos manuscritos copiados de la mano de Luis Ramírez de Arellano, su hermano y otros, de *La dama boba* y de *El príncipe perfecto*, lo que ha permitido a Víctor Dixon compararlos con la obra original de Lope, valorar así las palabras antes citadas del escritor madrileño, y llegar a la conclusión de que fue el propio Lope quien reprodujo en la edición de sus obras textos del memorión para evitar que se le adelantaran en la edición y perder, de este modo, pingües ingresos: «Emplea para ello los textos que consigue recobrar, ya que ha vendido sus 'originales' a los

16. Suárez (1615: 237).
17. Vega (1869, XXII del tomo IV).
18. Vega (1641).

actores que los estrenaron, y en su vida guardó traslado», según dice (con cierta exageración acaso) en el prólogo a su *Decimaséptima Parte*.[19]

La aparición en 1603 de una edición «pirata» —sin su permiso— que dio importantes beneficios a sus autores le puso alerta sobre la conveniencia de editar sus propias obras. Pero se oponía un obstáculo: ya las había vendido a las compañías de actores y no disponía de los textos. Fue el duque de Sessa quien le proporcionó numerosas de ellas, que había ido coleccionando; pero aun así, faltaba una irrenunciable: *La dama boba*. Ello explica que echara mano de la *versión* memorizada por Luis Ramírez de Arellano, que todavía se conserva en la Biblioteca Nacional, procedente de la colección de Agustín Durán.

Dicho manuscrito cuenta con la firma de Luis Ramírez de Arellano al final del mismo y las iniciales de su hermano Juan, también en la última hoja. En su interior, aparecen las abreviaturas «D. l. Rz A» y «D. J. Rz A».

Se conserva también el manuscrito de *El príncipe perfecto*, de Lope de Vega, en la copia memorística de Luis Ramírez de Arellano, de su mano, con las firmas de Philipe Conté de Montoya y de aquel. Paz y Meliá, al referirse a dicho texto, señala:

> Copia que perteneció a D. Luis Ramírez de Arellano. Licencia de Zaragoza a 28 de noviembre de 1616 y firma de Lope de Vega con fecha 23 de diciembre de 1614, imitada probablemente por Philipe Conté de Montoya, cuya letra se ve en la portada del acto tercero.[20]

Según Alejandro García-Reidy, en el texto encontramos hasta nueve manos diferentes que responden a otras tantas caligrafías. Según este investigador, ello demuestra cómo los Ramírez de Arellano se ayudaron de otras personas para la escritura de los textos memorizados. La labor de estos *memoriones*, por tanto, fue mucho «más colaborativa de lo que venimos pensando», en palabras de García-Reidy. Luis Ramírez de Arellano se ayudó con toda probabilidad de notas que iba tomando durante las representaciones, que servían de base a su memoria. Pero para García-Reidy resulta todavía más sorprendente el hecho de que fuera la propia compañía de actores, de Riquelme, la que luego compró el texto a Luis Ramírez de Arellano: «¿Qué podemos concluir de todo esto? Que, sorprendentemente, un manuscrito de memorión acabó en manos de la compañía a la que había hurtado de oído la comedia, y aparentemente poco después de que se preparara: si la comedia se estrenó a principios de 1615, ya en 1616 —a más tardar— la tenía Riquelme, como demuestra el reparto. Podemos descartar la posibilidad de que hubiera estado en manos de Antonio de Granados y que Riquelme lo recuperara tras llegar a un acuerdo con él a principios de 1617. Antonio de Granados consiguió una copia ilegal de *El príncipe perfecto* de otro modo y no utilizó este manus-

19. Ver Dixon (1997).
20. Paz (1899: 418).

crito. Esta copia, en cambio, fue usada por la compañía de Riquelme, que, pese a los defectos del texto, la empleó para representar».[21]

Curioso viaje, por tanto, de ida y vuelta, de la obra de Lope, al que fue por completo ajeno el propio autor.

No conservamos, por desgracia, copia manuscrita de la comedia *La Arcadia* por el *memorión* Luis Ramírez de Arellano, la tercera señalada por Cristóbal Suárez de Figueroa. Y sabemos, por este último, que fueron no solo estas tres citadas las que memorizó aquel, sino que fueron otras más. Pero de esta cuestión no estamos en condiciones, por ahora, de dar noticia.

Sin embargo, en el prólogo a dicha comedia de *La Arcadia* —dirigido al miembro del Consejo Supremo de Su Majestad, el doctor Gregorio López Madera, compañero de Gil Ramírez de Arellano, tío de Luis en dicho órgano—, Lope escribe una larga diatriba contra Luis Ramírez de Arellano, con estas palabras, a la espera, a buen seguro, de conmover al insigne magistrado y jurista:

> Espero entre, otras cosas, que quien ha escrito e impreso (si bien en tan distintas y altas materias), se dolerá, de los que escriben, y que ahora tendrá remedio lo que tantas veces se ha intentado, desterrando de los teatros; unos, hombres, que viven, se sustentan y visten de hurtar a los autores las comedias, diciendo que las toman de memoria de sólo oírlas y que este no es hurto, respecto de que el representante las vende al pueblo, y que se puede valer de su memoria que es lo mismo que decir que un ladrón no lo es, porque se vale de su entendimiento dando trazas, haciendo llaves rompiendo rejas, fingiendo personas cartas, firmas y diferentes, hábitos. Esto no sólo es en daño de los autores por quien andan perdidos y empellados; pero lo que es más: de sentir de los ingenios que las escriben porque yo he hecho diligencia para saber de uno de estos, llamado el de la gran memoria, si era verdad que la tenía, y he hallado, leyendo sus traslados que para un verso mío hay infinitos suyos, llenos de locuras, disparates e ignorancia,, bastantes a quitar la honra y opinión al mayor ingenio en nuestra nación y las, extranjeras, donde ya se leen con tanto gusto; pues si aquel antiguo poeta quebró al ollero los vaso, con el báculo, porque cantaba mal sus versos, ¿qué harán los que ven contrahacer los suyos de oro en barro?[22]

Según Luis Astrana Marín, en su *Vida azarosa de Lope de Vega*, este último decidió demandar, por fin, tras buscar el favor del citado Gregorio López Madera, a Luis Ramírez de Arellano por apropiación de sus obras, pero el resultado fue infructuoso, como señala en las palabras que se transcriben aquí:

> […] pero le quitaron la razón, diciendo que las obras eran de dominio público. De suerte que al saqueo de que ya venía siendo víctima por parte de los «autores» y «mercaderes de libros», sucedía el de aquel mancebo «de la gran memoria», y aun de un pariente de este, don Juan Remírez de Arellano, que llamaban «Memorilla».[23]

21. García Reidy (2015).
22. Vega (1965: 117 del vol. XIII).
23. Astrana (1941: 233).

Sin embargo, la relación entre Lope y Luis Ramírez de Arellano se calmó tiempo después, como aclara de nuevo Astrana Marín, puesto que López Madera, conocedor de Luis Ramírez de Arellano, desoyó a Lope y sus razones y este desistió. Como señala Astrana Marín, Lope intentó tiempo más tarde publicar *La dama boba*, no hallando el original y, entonces, «[…] tuvo que recurrir a la copia (hoy se ve que es fiel) que de memoria había transcrito Luis Remírez. Debieron por esto de hacerse muy amigos, porque nuestro paisano lo fue también de Pérez de Montalbán, quien le elogia como poeta y le llama 'el de la feliz memoria'. Remírez, al compilar sus *Avisos para la muerte* (1634), abrió el libro con una poesía que le entregó Lope: 'Cercado de congojas…', y después colaboró en honor del difunto en la *Fama póstuma*».[24]

¿Fue rentable la empresa? Es difícil responder a tal pregunta, pero seguro que las cuentas salieron bastante bien, a costa siempre de los beneficios de los autores, que se encontraban completamente indefensos y sin respaldo judicial o legal. Prueba de ello es el número tan elevado de copistas que referencia Margaret R. Greer, de la Duke University, en su proyecto *Manos Teatrales.*[25] El equipo de investigadores dirigido por Greer ha tratado de recoger en un programa informático la relación de autores, obras y copistas, etc. de los manuscritos conservados. Señala a este respecto dicha profesora que aparecen varios copistas como Martínez de Mora, Matías Martínez, el *pseudo* Matos Fragoso, o los Ramírez de Arellano; pero son más: señal de que constituía un buen negocio. De hecho, el detallado estudio que lleva a cabo Miguel Zugasti sobre la obra *El poder de la amistad* de Agustín Moreto concluye que en 1654 existían dos familias textuales de la obra El *poder de la amistad*, con un total de doce reediciones, de las cuales al menos nueve proceden del texto fijado por el memorión. Según indica Zugasti: «La comedia, además, fue refundida en dos ocasiones: una en el siglo XVIII con el título de *La amistad vence al desdén y hacer la mayor fineza* (1777), y otra en el siglo XIX titulada *Conseguir con el desprecio lo que no pudo el amor* (1833)».[26]

En resumen, obtuvo más éxito el texto del memorión que el original, incluidas las diversas refundiciones de los siglos posteriores. ¿Cuál es la causa? Quizás los memoriones, en contacto directo con los editores e impresores, estaban orientados a la distribución y al negocio, puesto que sus clientes eran ellos; frente a los autores que vendían las obras a los actores y compañías. De ahí la amarga queja de Lope de Vega cuando veía que su negocio no alcanzaba las dimensiones de quienes se dedicaban simplemente a copiar sus obras.

24. Astrana (1941: 234).
25. Ver en línea <https://www.uqtr.ca/teatro/teapal/TeaPalNum07Rep/29GreerMargaret.pdf>.
26. Zugasti (2011).

De oficio: censor

Sabemos que el tío de Luis Ramírez de Arellano, D. Gil, se empleó también como censor. Fue él quien dio su aprobación a la publicación de la primera parte del *Quijote* de Miguel de Cervantes, en un proceso que ha sido minuciosamente estudiado por el profesor Fernando Bouza. También conocemos a otro miembro de la familia, Diego Ramírez de Arellano, que desecha, por ejemplo, la publicación de una obra titulada *Flor de sainetes*, con estos argumentos:

> […] aunque en él [el manuscrito] no he visto cosa derechamente contra la fe, me ha parecido obra del todo fútil… y en gran parte inmodesta e indecente, y no solamente inútil, sino antes dañosa y totalmente indigna.[27]

También Luis Ramírez de Arellano, siguiendo la tradición familiar, actuó como censor de las *Obras completas* del dramaturgo Francisco de Rojas Zorrilla. En su aprobación, del 30 de mayo de 1639, señala lo siguiente:

> **APROBACIÓN DE DON LUIS REMÍREZ DE ARELLANO, EL DE LA FELIZ MEMORIA, SECRETARIO QUE FUE DEL EXCELENTÍSIMO SEÑOR DUQUE DE LERMA, ADELANTADO MAYOR DE CASTILLA. M.P.S.**
> Con particular gusto y atención he visto, por mandado de V.A., las doce comedias que contiene este volumen, y ha escrito don Francisco de Rojas, ingenio tan conocido, que sólo su nombre es su mayor alabanza, y los repetidos aplausos de que gozaron en los teatros de España me excusan de más dilatados elogios. No he hallado en ellas cosa que sea disonante a la verdad católica de nuestra sagrada religión, ni a las más recatadas costumbres, antes muchos ejemplos morales para todos estados, y no pocos donaires dignos del buen gusto del autor. Merece no sólo que a V.A. le honre con la licencia que suplica, sino que le apremie a que pida muchas, que bien se puede usar de esta violencia con quien tiene la pluma tan bien cortada para lustre de su patria y gloria de nuestra nación.- Salvo & c. En Madrid, a 30 de mayo de 1639. Don Luis Remírez de Arellano.[28]

Sorprende en dicha aprobación el elevado tono laudatorio del censor, que quizás hoy nos pueda parecer extraño, aunque no era inhabitual en la época, pues acostumbraban a ser poetas e intelectuales los que ejercían de críticos y establecían juicios de valor sumándolos a los preceptivos *nihil obstat* y las preliminares advertencias de que nada se oponía a su publicación, en orden moral o religioso, y tampoco contra las leyes del reino. Se nota que el censor actúa movido por su excelente relación personal y, también, por alguna necesidad de llevarse bien con las víctimas propiciatorias de su actividad como *memorión*. A este respecto, es también sorprendente el calificativo que emplea para sí mismo,

27. Bouza (2012: 126-127).
28. Rojas (1640: IV).

el de *la Feliz Memoria*, con el que será también conocido por sus contemporáneos y aun después de su muerte.

¿Pudo aprovecharse Luis Ramírez de Arellano de su condición de censor en su actividad como *memorión*? No lo sabemos, pero en cualquier caso es evidente que era alguien con quien no era muy recomendable —si se era escritor— llevarse mal. Quizás algún poeta, novelista o dramaturgo pudo temer que sus enojos pudieran traerle una denegación de la licencia de impresión, y quizás, por tanto, era preferible callar antes que denunciar. En cualquier caso, es evidente que Luis Ramírez de Arellano sabe elegir sus preferencias literarias, que son tanto Francisco de Rojas Zorrilla como Lope de Vega, a pesar de que este dirigiera ataques tan directos contra su persona y la de su hermano.

Elogio de Lope de Vega con motivo de su muerte

Con ocasión de la muerte de Lope de Vega —el 27 de agosto de 1635—, fueron muchos los escritores que colaboraron en un homenaje de composiciones poéticas dedicadas al gran escritor madrileño. De ahí resultó un volumen titulado *Fama póstuma de Lope*, donde se recogen elogios de docenas de autores, prácticamente la totalidad de los que tenían algún reconocimiento en la época. Entre ellos está un soneto de Luis Ramírez de Arellano que dice así:

Vive inmortal milagro peregrino,
que aconteciste raro a nuestra España
en cuanto el mundo en ti se desengaña
de que abriste a las Musas el camino.

Ya callará la envidia del destino
obediente a su bárbara guadaña,
vive, vive inmortal, pues te acompaña,
toda una eternidad para divino.

De tu gran monumento voto sea
cuanta del Pindo devoción ardiente
fue en otro tiempo en aras y en altares.

Porque la envidia a su despecho vea,
que asiste a Lope en culto reverente
de tres orbes la fe, de cuatro mares.[29]

De nuevo se observa, tal y como hiciera con Francisco de Rojas Zorrilla, a un Luis Ramírez de Arellano agradecido y reconocedor de los méritos de un autor de teatro de la talla de Lope, pese a que sabe lo que pensaba públicamente

29. Vega (1779: 142).

de él el autor de *La dama boba* o *El príncipe perfecto.* Recuérdese lo que tiempo antes señaló Lope de Vega sobre Ramírez de Arellano con tono despectivo en el prólogo a la *Trecena parte* de sus comedias. Bien es cierto que la familia debió encargar la escritura de la obra *Los Ramírez de Arellano*, como señalé en su momento, escrita mucho antes de su publicación en Zaragoza, en 1641, una vez muerto Lope de Vega. También sabemos, como señaló Luis Astrana Marín en el texto que he transcrito antes, extraído de su *Vida azarosa de Lope de Vega*, que ambos acabaron como buenos amigos: Lope entregando un poema a los *Avisos para la muerte* y aquel escribiendo en su elogio el poema transcrito en la *Fama póstuma*. Luis Astrana Marín extiende también la amistad a otro gran dramaturgo, poeta e hijo de editor, Juan Pérez de Montalbán.

Los *Avisos para la muerte* de Luis Ramírez de Arellano. De los despertadores y las artes de morir

Luis Ramírez de Arellano consiguió un gran éxito como *memorión,* fue censor de comedias, compuso algunas piezas poéticas y obtuvo grandes beneficios con una colección de poemas, bajo el título de *Avisos para la muerte escritos por algunos ingenios de España*, donde se limitó a recolectar un conjunto de composiciones poéticas de diversos escritores en un volumen con gran éxito de ventas. La primera edición que conozco es de 1634, en Madrid, por la viuda de Alonso Martín, impreso a costa de Alonso Pérez, librero de Su Majestad y que contó con la aprobación del maestro José de Valdivielso, también colaborador, quien ofreció a su publicación todo tipo de parabienes:

> Libro aunque para estudios de la muerte, tiene mucho de libro de la vida, pues enseña los aciertos para la eterna, dulce y amarga como el que presentaron al lince de Pathmos, amarga como los que temen a la muerte por pena, y dulce a los que la esperan por desencanto.

Según la introducción a la obra, esta se compuso como respuesta a una iniciativa piadosa del padre Bernardo de Oviedo, por la que los ingenios escritores debían componer textos con los que *ensayarse a morir*. Transcribe composiciones de treinta autores, que son, en este orden, los siguientes:

Lope de Vega
Fr Diego Niseno
Antonio Mira de Amescua
José de Valdivielso
Juan Pérez de Montalbán
Dr. Felipe Godínez
Dr. Francisco de Quintana
Gaspar de Fuente y Vozmediano
M. Gabriel de Roa
M. Alonso de Alfaro

Dr. Miguel Jerónimo Sanz
Antonio de León
Gabriel de Ilenao
Pedro Calderón de la Barca
Luis Vélez de Guevara
Francisco de Rojas Zorrilla
Antonio de Huerta
García de Salcedo Coronel
Antonio de Medina y Fonseca
Pedro de Bolívar y Guevara
Gabriel Bocángel y Unzueta
Antonio Pellicer Tovar
Pedro Rosete Niño
Martín de Figueroa Sarmiento
Alfonso de Batres
Juan Navarro de Espinosa
Francisco de Olivares y Figueroa
Luis Ramírez de Arellano
José de Villalobos
José Pellicer de Tovar

Cinco años después —en 1639—, una nueva edición añade a las de los autores citados otras composiciones de cinco autores más:

Francisco Bernardo de Quirós
Antonio de Castilla
Francisco Pérez de Amaral
Álvaro Cubillo
Bartolomé de Salazar y Luna.

Y otra reedición —de 1644—, cinco años después de la última, aparece con el mismo texto y los mismos autores. Según Inmaculada Osuna, la edición de 1648 sale a la luz poco después de la muerte del librero, y añade que quedaban aún en sus almacenes 1.600 ejemplares de la colección. Conocemos otras ediciones fuera de Castilla, en Valencia, Barcelona y especialmente Zaragoza —hasta cinco— desde 1634 hasta 1665. A partir de entonces, apareció publicada en Sevilla (1652, 1660 y 1697), en Lisboa y en Alcalá. Según Osuna, «en realidad, sólo a partir de 1660 las ediciones empezaron a espaciarse, hasta casi desaparecer en las tres últimas décadas del XVII; en el XVIII no hubo más que dos (1772 y 1777), y por último, una en 1832».[30]

El olfato editorial de Luis Ramírez de Arellano fue sin duda considerable, pues la obra siguió publicándose, después de su muerte, hasta mediados del siglo XIX. A este respecto, influyó no poco el renombre de sus autores, con Lope y

30. Ver Osuna (2009).

Calderón a la cabeza, y otros muchos autores de primera fila en el XVII. Como nos recuerda Inmaculada Osuna, la mayoría de los escritores de la colección ya había publicado alguna obra y formaba parte, en algunos casos, de una nobleza de segunda categoría, como el propio Luis Ramírez de Arellano.[31]

La composición poética de Luis Ramírez de Arellano (*El de la Feliz Memoria,* según aparece en el texto) es un romance que comienza:

Primero, redentor mío
Que de la parca la furia
Al primer nativo polvo
Mi vida inútil reduzca

Primero que cuerpo y alma
Trágicamente desunan
Esta de lodo y fuego
Mortal y leve coyunda

Primero que mis cenizas
Breve mármol las incluya
Corto jaspe las posea
Y escaso bronce las cubra;

Primero, mi Dios, primero
Que caiga la arquitectura
De este breve mundo, de este
Monstruo de horrores y culpas

Primero, en fin, que el aliento
Los miembros vitales huya
Y que de mi vida torpe
El periodo se cumpla

Con voz pretendo, no sorda
Y con lágrimas, no mudas
Lograr la corta distancia
Que hay desde el lecho a la tumba

Escuchad piadoso un alma
Que con eficaz ternura
En este rubí sangriento
Sagradas clemencias busca

Una alma que arrepentida
Cuando el mundo le repudia

31. Ver Osuna (2009).

Con suspiros os invoca
Y con fervor os saluda […].

Todo el texto sigue con un tono imprecatorio parecido, en el que se alude al perdón por los pecados, con el desarrollo del conocido tema de la *vanitas vanitatum* y toda su tópica, que Inmaculada Osuna estudia magníficamente en su trabajo. Pero la misma estudiosa ofrece una indicación interesante: el texto está escrito no solo para devotos (como ejercicio de espiritualidad), sino también para laicos: «Se trata, desde luego, de una propuesta de devoción apta para laicos, sin afán totalizador, en tanto que bastante delimitada desde el punto de vista argumental, y sin las connotaciones de otros modelos de meditación y oración que reflejan hábitos monacales, como la liturgia de las Horas, o que requieren o al menos aconsejan el apartamiento de los quehaceres cotidianos, como los propios *Ejercicios Espirituales* ignacianos, con los que quizás estos poemas estén parcialmente relacionados».[32]

Antonio Rodríguez-Moñino ya señaló en su día el asombroso éxito editorial de la obra,[33] aspecto en el que insiste también Edward M. Wilson.[34] Sabemos que el librero Alfonso Pérez, padre de Juan Pérez de Montalbán, tuvo siempre fino olfato para los negocios editoriales, y por ello anduvo casi siempre detrás de Lope de Vega y de su círculo de escritores más cercano, así como vio con buenos ojos el empeño del compilador Luis Ramírez de Arellano, que tampoco andaba muy desencaminado en sus ideas y que fue quien poseía la licencia y privilegios que renovó tras los iniciales diez años en 1644.

Aunque la obra está llena de convencionalismos poéticos y morales, al uso de la época, como era preceptivo, la categoría de los autores le confiere al texto una calidad sobresaliente. Sin duda es un acierto colocar en primer lugar a Lope de Vega y no excluir a otros, más cercanos a Góngora (como Coronel). Cita Inmaculada Osuna entre las fuentes de los poemas y de la construcción de la obra a San Ignacio de Loyola, la literatura de avisos para la muerte, las danzas de la muerte medievales, fray García de Cisneros, fray Luis de Granada, Antonio de Molina o Pedro de Salazar, entre otros.

Tras la muerte de Luis Ramírez de Arellano, y una vez caducados los privilegios, la obra multiplicó sus ediciones, como he indicado, hasta mitad del siglo XIX. Pero es que, incluso en alguna ocasión, como la que señalo a continuación, se copian —literalmente— textos de la obra, haciéndolos pasar por propios.

Hay que advertir al respecto que en una obra titulada *Vida del gran Thebandro español, su peregrinación e infortunios* (1757) se da una descarada copia de versos y estrofas completas del poema original de Luis Ramírez de Arellano.

32. Osuna (2009).
33. Señala con su habitual detalle en el mismo estudio las diversas ediciones de la obra (1977: 473).
34. Wilson (1972: 79-105).

Dice así el texto de la *Vida del gran Thebandro*, escrito por D. Antonio de Estrada Nava y Bustamante:

Primero, redentor mío
Que de la parca la furia
Al primer nativo polvo
Mi vida inútil reduzca

Primero que cuerpo y alma
Trágicamente desnudan
Esta de lodo y de fuego
Mortal y leve coyunda

Primero que mis cenizas
Breve mortal las incluya
Corta tierra las posea
Y escasa piedra las cubra;

Primero, mi Dios, primero
Que caiga la arquitectura
De este breve mundo, de este
Monstruo de horrores y culpas

Primero, en fin, que el aliento
Los miembros vitales huya
Y que de mi vida torpe
El periodo se cumpla […].[35]

El plagio en *El gran Thebandro* de varias partes de la obra de Luis Ramírez de Arellano es descaradísimo. Pero lo curioso es que hay diversas alteraciones sobre el original, que aunque muy escasas, parecen indicar que el autor del plagio, Antonio de Estrada Nava y Bustamante, copia los versos de Luis Ramírez Arellano aprendidos de memoria. Compárese a este respecto los ahora transcritos con los originales de Luis Ramírez de Arellano y reproducidos en páginas anteriores. Curiosa manera de pagar con la misma moneda a quien durante años se adueñó con su memoria de las obras de otros. Es como si Antonio de Estrada Nava y Bustamante quisiera hacer las veces de Lope de Vega y tomar venganza de los abusos de Luis Ramírez de Arellano con las obras del mismísimo dramaturgo madrileño.

Conclusiones

Este trabajo ha tratado de situar la figura, muy poco conocida y estudiada, de un interesante personaje del mundo intelectual de la primera mitad del XVII, Luis

35. Estrada (1841: 398).

Ramírez de Arellano. Miembro de la ilustre familia de los Ramírez de Arellano, con participación cultural muy relevante ya desde el siglo anterior (Juan Ramírez de Arellano, propiciador de la novela picaresca el *Guitón Honofre*; el protonotario y escritor Juan Ramírez de Lucena o su hijo Luis Ramírez de Lucena, además de su contemporánea sor Ana de la Trinidad, poetisa mística riojana), se ha intentado aquí recuperar algunos momentos importantes de su biografía y de su obra. No se trata de alguien que vivió al margen de los primeros espadas de la literatura de su época, sino que, aprovechando sus curiosas habilidades memorísticas, su situación social acomodada y las relaciones personales con personajes tan relevantes como Lope de Vega, a quien su propia familia encargó la obra de teatro *Los Ramírez de Arellano,* supo hacerse un hueco en el mundo cultural del XVII.

Generó odios entre los creadores, pero también amó la literatura como pocos, y propició aventuras editoriales de éxito —con un claro trasfondo económico que se hizo evidente—. Pudo también influir sobre sus contemporáneos como censor, protegiéndose de sus ataques, especialmente de Lope de Vega y de otros dramaturgos contemporáneos. A cambio, su actividad como memorión permitió que no se perdieran algunas obras relevantes de Lope, a cuya muerte dedicó una sentida composición poética, olvidando las duras palabras que el autor de *La dama boba* le había dirigido, así como la demanda judicial que promovió contra él.

También supo, como nadie antes, reunir bajo una empresa común —sus *Avisos para la muerte*— a los más notables poetas de su tiempo, que acudieron, a pesar de todo, a su llamado. Obra que, por cierto, es perfecto ejemplo de la concepción del mundo barroco por parte de los poetas de su época, ya no solo por el tema —la muerte— sino por la manera de abordarla. El simple hecho de haber podido reunir a personajes de tan diversa ascendencia y gusto poético es ya un éxito notable. Y ello en un momento en que las susceptibilidades, las filias y fobias poéticas son extremas.

Como anécdota curiosa, se recuerda que la composición de su autoría que incorporó a los *Avisos* fue objeto de plagio por parte de Antonio de Estrada Nava y Bustamante. De alguna manera el destino quiso jugarle una mala pasada al de «la feliz memoria» o de «la gran memoria», hermano del «memorilla», un personaje que es necesario añadir a la nómina de escritores y animadores de la vida cultural de nuestro gran Siglo de Oro de las letras.

Bibliografía

Alvar Ezquerra, Alfredo, *El duque de Lerma: corrupción y desmoralización en la España del siglo XVII,* Madrid, La Esfera de los Libros, 2010.

Álvarez, Tomás (ed.), *Ana de la Trinidad: poetisa, riojana y carmelita,* Burgos, Monte Carmelo, 1992.

Álvarez y Baena, José Antonio, *Hijos de Madrid ilustres en santidad, dignidades, armas, ciencias y artes,* tomo III, Madrid, Oficina de Benito Cano, 1790.

Astrana y Marín, Luis, *Vida azarosa de Lope de Vega,* Barcelona, Editorial Juventud, 1941.

Bouza, Fernando, «*Dásele licencia y privilegio». Don Quijote y la aprobación de libros en el siglo de Oro*, Madrid, Akal, 2012, <http://www.academiaeditorial.com/web/don-quijote-y-la-aprobacion-de-libros-en-el-siglo-de-oro/>, fecha de consulta: 15/03/2018.

Cabo Aseguinolaza, Fernando. «'El Guitón Honofre' y el modelo picaresco», *Revista de Literatura*, 48, 96 (1986), 367-386.

Canavaggio, Jean, «Aproximación al proceso Ezpeleta», *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, XVII, 1 (1997), 25-45, <https://cvc.cervantes.es/literatura/cervantistas/coloquios/cl_VII/cl_VII_05.pdf>, fecha de consulta: 15/03/2018.

Casás Fernández, Manuel, «Cervantes y Galicia. El Conde de Lemos, ilustre gallego, mecenas del inmortal autor del 'Quijote'», *Boletín da Real Academia Galega*, 285-288 (1945), 354-390.

Cáseda Teresa, Jesús, «El guitón Honofre, de Gregorio González: Una novela picaresca poco conocida», *Kalakorikos: Revista para el estudio, defensa, protección y divulgación del patrimonio histórico, artístico y cultural de Calahorra y su entorno*, 4 (1999), 281-288.

Criado de Val, Manuel, «El Guitón Honofre: un eslabón entre celestinesca y picaresca», en *La picaresca. Orígenes, textos y estructuras. Actas del I Congreso Internacional sobre la Picaresca*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1979, 539-546.

Dixon, Víctor, «Tres textos tempranos de 'La dama boba'», *Anuario Lope de Vega*, 3 (1997), 51-66, <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/tres-textos-tempranos-de-la-dama-boba-de-lope-0/html/021ca12a-82b2-11df-acc7-002185ce6064_6.html>, fecha de consulta: 15/03/2018.

Estrada y Bustamante, Antonio de, *Vida de el gran Thebandro*, Madrid, Librería de Fermín Nicasio, 1741.

García Reidy, Alejandro, «¿Competencia o colaboración? Memoriones, copistas y actores en un manuscrito de 'El príncipe perfecto (primera parte)'», en *El patrimonio del teatro clásico español: actualidad y perspectivas: homenaje a Francisco Ruiz Ramón: actas selectas del Congreso del TC/12 Olmedo, 22 al 25 de julio de 2013*, coord. por Germán Vega García-Luengos, Héctor Urzáiz Tortajada, Pedro Conde Parrado, 2015, 381-389, <http://www.academia.

edu/16592913/_Competencia_o_colaboraci%C3%B3n_Memoriones_copistas_y_actores_en_un_manuscrito_de_El_pr%C3%ADncipe_perfecto_primera_parte_>, fecha de consulta: 15/03/2018.

Greer, Margaret R., «Manos teatrales: la historia contada por los manuscritos», *TeaPal*, 7 (2013), 516-531, <https://www.uqtr.ca/teatro/teapal/TeaPalNum07Rep/29GreerMargaret.pdf>, fecha de consulta: 15/03/2018.

Ibáñez Rodríguez, Santiago, Armas Lerena, Noemí, Gómez Urdáñez, José Luis, *Los señoríos en La Rioja en el siglo XVII*, Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 1996.

Millán Martínez, Juan Manuel, Martínez Soria, Carlos Julián (coords.), *Diego Ramírez de Villaescusa: Obispo y mecenas*, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2009.

Morel D'Arleux, Antonia, «Los tratados de preparación a la muerte: aproximación metodológica», en *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro: actas del II Congreso Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro,* coord. por Manuel García Martín, vol. 2, 1993, 719-734, <https://cvc.cervantes.es/literatura/aiso/pdf/02/aiso_2_2_025.pdf>, fecha de consulta: 15/03/2018.

Moreno Ramírez de Arellano, Miguel Ángel, *Señorío de Cameros y Condado de Aguilar: cuatro siglos de régimen señorial en La Rioja (1366-1733),* Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 1992.

—, «La quiebra de la casa de Arellano en el contexto de la crisis señorial castellana de finales del siglo XVI. Análisis de las causas determinantes del concurso de acreedores recaído sobre el Señorío de Cameros y Condado de Aguilar en 1592», *Berceo*, 114-115 (1988), 155-170.

Osuna, Inmaculada, «Los Avisos para la muerte de Luis Ramírez de Arellano», *Via Spiritus*, 16 (2009), 45-82.

Paz y Maliá, Antonio, *Catálogo de las piezas de teatro que se conservan en el Departamento de Manuscritos de la Biblioteca Nacional,* Madrid, Imp. del Colegio Nacional de Sordomudos y Ciegos, 1899.

Ramírez de Arellano, Diana, *La comedia genealógica en Lope de Vega y edición crítica de Los Ramírez de Arellano,* 1951 (Tesis Doctoral).

Rodríguez-Moñino, Antonio, *Manual bibliográfico de Cancioneros y Romanceros (siglo XVII*), coord. por Arthur L. F. Askins, vol. III, n.º 176, Madrid, Castalia, 1977.

Rojas Zorrilla, Francisco de, *Primera parte de las comedias de don Francisco de Rojas Zorrilla*, Madrid, por María de Quiñones, a costa de Pedro Coello, mercader de libros, 1640.

Suárez de Figueroa, Cristóbal, *Plaza Universal de todas ciencias y artes,* Madrid, Luisa Sánchez, 1615.

VV.AA., *Jurisprudencia civil: Colección completa de las sentencias dictadas por el Tribunal Supremo en recursos de nulidad, casación civil e injusticia notoria y en materia de competencias desde la organización de aquéllos en 1838 hasta el día*, Madrid, Editorial Reus, 1838-1959.

VV.AA., *Constituciones sinodales del obispado de Barbastro*, Zaragoza, Diego Dormer, 1656.

Vega, Lope de, *Los Ramírez de Arellano*, Zaragoza, Pedro Vergés, 1641.

—, *Colección de obras sueltas, así en prosa como en verso, de fray Lope de Vega y Carpio, del hábito de San Juan Madrid*, Imprenta de Sancha, 1779.

—, *Comedias escogidas de Félix Lope de Vega y Carpio*, ed. de J.E. Hartzenbusch, Madrid, Rivadeneyra, 1869.

—, «La Arcadia», en *Obras de Lope de Vega*, ed. de Marcelino Menéndez Pelayo, Madrid, Atlas (BAE, CLXXXVIII), 1965.

Wilson, Edward Meryon, «Un romance ascético de Calderón: 'Agora, Señor, agora…'», *Boletín de la Real Academia Española*, tomo LII, cuaderno 195, 1972, 79-105.

Zugasti, Miguel, «Autoridad textual y piratería, con sombras de memorión al fondo, en las dos primeras ediciones de 'El poder de la amistad' (1654), de Agustín Moreto», *Boletín de la Real Academia Española*, 91, 303 (2011), 169-191, <http://data.cervantesvirtual.com/manifestation/780004>, fecha de consulta: 15/03/2018.

Fuentes archivísticas

Archivo General de Andalucía: ES.41188/3//3761.9 y 3761.5. *Inventario judicial de los bienes de Gil Ramírez de Arellano, y documentación diversas sobre el pleito con sus acreedores. 1618-1622*.

La articulación espacio-temporal de las secuencias dramáticas en el teatro de Calderón y la realización de la Base de Datos *Calderón Digital*: algunos casos de estudio

Fausta Antonucci
Università degli studi Roma Tre
fausta.antonucci@uniroma3.it

Recepción: 05/01/2019, Aceptación: 15/03/2019, Publicación: 04/12/2019

Resumen
El artículo quiere mostrar las potencialidades críticas de *Calderón Digital*, base de datos sobre el teatro de Calderón, centrando la atención en cómo el campo de la ficha dedicado a la sinopsis consigna los momentos de tablado vacío, los cambios espaciales, temporales, métricos. Una consideración atenta de estas articulaciones, más allá de la polémica sobre las diversas formas de segmentación (cuadro *vs*. macrosecuencia), permite descubrir algunas interesantes modalidades de tratamiento de la articulación espacio-temporal de las secuencias dramáticas, características del teatro de Calderón.

Palabras clave
Calderón; secuencias dramáticas; espacio dramático; tiempo dramático; herramientas digitales

Abstract
The articulation of space and time in the dramatic sequences of the Calderón's theater and the realization of the Calderón Digital *Data Base: some case studies*
The aim of this essay is to show critical potentialities of Calderón Digital, a database of Pedro Calderón de la Barca's theater, focusing on aspects such as spatial, temporal and metrical changes, or scenes changes, as turning points in the synopsis. By carefully considering these characteristics, we can go beyond the controversy about metrical or spatial segmentation, and discover some interesting ways of articulating dramatic sequences with regard to space and time, that appear to be typical of Calderón's theater.

Keywords
Calderón; dramatic sequences; space in drama; time in drama; digital resources

ISSN 2462-6813 (papel), ISSN 1988-1088 (en línea)
https://doi.org/10.5565/rev/studiaaurea.342

La sinopsis argumental y los deslindes internos a las jornadas: cuadro *vs.* macrosecuencia

Calderón Digital (<http://calderondigital.unibo.it>) es una Base de Datos dedicada al teatro calderoniano cuya realización estoy dirigiendo en el marco de un proyecto italiano del que soy IP.[1] En otro lugar he informado ampliamente acerca de los objetivos de esta herramienta, de su configuración, de sus retos más importantes;[2] en esta sede me interesa concentrarme en uno de los aspectos de esta empresa que suponen una reflexión metodológica previa y que —creo— propician nuevos derroteros de investigación: me refiero a la articulación espacio-temporal de las secuencias dramáticas, tema crítico muy discutido en lo relativo a todo el teatro áureo.[3] La base de datos *Calderón Digital* sigue en gran parte las pautas de *ArteLope* (<www.artelope.es>) aunque con algunas diferencias. Una de las más importantes es la que se observa en el campo dedicado a la Sinopsis argumental; esta, además de ser muy detallada, da cuenta tanto de las articulaciones métricas como de las articulaciones espacio-temporales y de los momentos de tablado vacío. He aquí un ejemplo extraído de la ficha dedicada a *La dama duende:*

Sinopsis argumental

Primera jornada

(vv. 1-368 *romance é-a*) Don Manuel Enríquez, caballero burgalés, acaba de llegar **a Madrid**, donde se alojará en casa de su amigo y antiguo compañero de armas don Juan de Toledo, mientras acude a los trámites de un nombramiento real. Don Manuel se queja con su criado Cosme por haber perdido por una hora los festejos organizados para el bautizo del príncipe Baltasar Carlos, y Cosme le responde con una larga y jocosa tirada sobre las muchas tragedias que hubieran podido evitarse por sola una hora [M1. Bromas del gracioso o de la criada]. Mientras están hablando, irrumpe en el tablado una dama, acompañada por su criada, ambas tapadas [F5. Mujer tapada]: la dama ruega a don Manuel que detenga a un caballero que la está siguiendo, pues no quiere que este sepa dónde vive. A continuación huye, mientras don Manuel y Cosme se disponen a ayudarla. El criado se acerca a don Luis, que llega en este momento, y le pide que le lea el sobrescrito de una carta [D11. El criado o criada que ayuda a su señor/a]; molesto, don Luis lo aleja bruscamente, por lo que don Manuel interviene, para defender a su criado pero en realidad para estorbar a don Luis. La discusión acaba en un duelo [J1. Duelos y desafíos] en el que don Luis hiere a don Manuel en una mano, justo cuando llega para ayudarle su hermano don Juan. Pundonoroso y leal, don Luis no quiere seguir batiéndose en condiciones de superioridad, por lo que el duelo se interrumpe con declaraciones recíprocas de cortesía [H6. Las leyes del honor (escrúpulos, ley del duelo, comportamiento honroso…)]; es entonces cuando don Juan reconoce a su amigo don Manuel en el rival de su hermano, pide explicaciones, y al final se lleva al huésped a su casa dejando a su enamorada doña Beatriz en compañía de su hermano. Don Luis galantea a la dama, de quien está enamorado; pero, lamentablemente, doña Beatriz no le corresponde y se lo dice con claridad, marchándose [B2. Amor no correspondido]. Solo ya con su criado Rodrigo, don Luis manifiesta todo su desagrado por la situación; pero lo que más le preocupa, es que su hermano haya querido alojar en su casa a un huésped joven y apuesto, cuando con ellos vive también una hermana joven, guapa y viuda [H3. Padre o hermano que vela por el honor de su-s hija-s o hermana-s]. Don Luis teme por el honor de su familia, y no lo tranquiliza saber que, como le cuenta Rodrigo, don Juan ha condenado la puerta del cuarto de don Manuel que daba al resto de la casa con una alacena llena de objetos de vidrio: según comenta, ese vidrio es matáfora de la fragilidad del honor, y la tal alacena de poco servirá para proteger el honor de su hermana.

_____ (continuidad temporal)

(vv. 369-652 *redondillas*) **En su cuarto**, doña Ángela de Toledo se apresura a quitarse el manto con el que había salido y a ponerse otra vez las tocas de viuda para que, si alguno de sus hermanos entra a verla, no sospeche que ha salido de casa sin su permiso. Justo en ese momento entra don Luis, muy enfadado, por lo que su hermana teme en un primer momento que haya descubierto su travesura; cuando el equívoco se aclara, doña Ángela aprovecha para regañar a su hermano por haberse dejado atraer por la dama tapada que se le ha escapado, dándoselas de moralista en una escena muy cómica [E2. Relaciones entre hermanos y/o hermanas]. Cuando don Luis le cuenta que ha herido en duelo al huésped de su hermano, porque le había estorbado seguir a la dama misteriosa, doña Ángela empieza a atar cabos. Cuando su hermano se va, hablando con su criada Isabel la dama comprende que el caballero que la ha ayudado ha sido herido por su culpa y está ahora en su casa. Incrédula por tantas coincidencias, doña Ángela sin embargo se deja seducir por la posibilidad de entrar a escondidas en el cuarto del huésped, pues, como le explica Isabel, la alacena que debería condenar una de las puertas del cuarto se mueve en realidad como una puerta [L16. El pasaje secreto].

Figura 1

1. Proyecto PRIN 2015 - Prot. 201582MPMN – «Il teatro spagnolo (1570-1700) e l'Europa: studio, edizione di testi e nuovi strumenti digitali».
2. Antonucci (2018a).
3. Remito al n. monográfico de *Teatro de palabras* (4, 2010; <https://www.uqtr.ca/teatro/teapal/TeaPalNum04.html>) sobre la segmentación teatral para un estado de la cuestión y bibliografía actualizada hasta la fecha.

El momento de tablado vacío (que en la ficha indicamos con una línea continua), una modificación sensible en el espacio y/o en el tiempo dramáticos (en la ficha se marcan en negrita los espacios dramáticos), eventualmente acompañados por el cambio métrico (que señalamos en cursiva y entre paréntesis al comienzo de cada nueva secuencia); estos son, como todos saben, cuatro de los cinco criterios que concurren según Ruano a la definición del cuadro como unidad dramática caracterizada por una «acción escénica ininterrumpida».[4] Criterios que según Vitse deberían jerarquizarse dando la prioridad al criterio métrico, por lo que desecha la noción de cuadro y acuña la de macrosecuencia.[5] No habrá cambio de macrosecuencia sin correspondiente cambio métrico; mientras que el deslinde del cuadro es posible que no coincida con una nueva forma estrófica. La orientación descriptiva que adoptamos para las sinopsis de nuestra Base de Datos nos ahorró elegir entre los dos sistemas, al mismo tiempo que nos permite dar cuenta de todos los elementos que concurren al deslinde de ambas unidades dramáticas. De esta forma, el investigador que busque en *Calderón Digital* podrá observar directamente los momentos de solidaridad o de fricción entre cambio métrico, espacial, temporal y vacío escénico; elementos todos que le sirven al dramaturgo para articular las secuencias dramáticas en un sistema que, como espero mostrar, es extremadamente complejo y requiere del investigador-reseñador una gran atención crítica.

En el caso ya mostrado de la primera jornada de *La dama duende*, el momento de tablado vacío que marcamos con una línea continua coincide con un cambio de espacio dramático, de las calles de Madrid al interior de la casa de doña Ángela y de sus hermanos; cambia asimismo la configuración de los personajes y la estrofa. Las unidades así deslindadas responden por tanto sea a la definición de cuadro sea a la de macrosecuencia. En otros casos, el tablado vacío marca un cambio de espacio dramático y de configuración de los personajes, pero no de estrofa. Es el ejemplo que mostramos en la figura 2, extraído de la segunda jornada de *Judas Macabeo*:

4. Ruano de la Haza (1994: 291).
5. Vitse (1998).

(vv. 1373-1764 *redondillas*) **En Jerusalén**, Lisías aparece hundido en su amor por Zarés, despertando la inquietud y las sospechas de Cloriquea, que él no desmiente [B41. Celos motivados]. En esto llegan un capitán y unos soldados con un prisionero, Chato. Al principio, el gobernador asirio manda que lo maten pero cuando este pronuncia el nombre de Zarés, Lisías cambia de opinión y deja libre al preso, que se va, acompañado por el capitán y los soldados. Las sospechas de Cloriquea apuntan ahora más concretamente hacia la joven hebrea y Lisías, aunque se reafirma en su amor por ella, tiene que confesarle que también experimenta celos por causa de Zarés. En este momento, aparece un capitán, pidiendo al gobernador la seña, que será "Judas". A continuación, se marcha Lisías también. Cloriquea se queda sola y se duerme. Aparecen Judas, encubierto, y varios soldados. Le piden su nombre, que corresponde a la seña establecida por Lisías, por eso lo dejan pasar y se van. El Macabeo se queda solo con Cloriquea, la rapta y se la lleva. [I9. Rapto]

Cerca del muro de la ciudad, Jonatás y Simeón compiten entre ellos acerca de quien tiene que ser el primero en enfrentarse con Lisías. Mientras tanto, el asirio aparece y escucha la conversación, admirado por el valor que demuestran sus palabras. Luego sale al descubierto y desafía a ambos, aunque luego decide enfrentarse con el mayor, Jonatás [J1. Duelos y desafíos]. Durante la riña, el asirio tropieza y cae pero Jonatás y su hermano consideran que sería vil aprovechar este inconveniente para acabar con él y la pelea sigue, interrumpida solo por la llegada del capitán asirio y de sus soldados que ven a Lisías pelear desde el muro y acuden a ayudarle. Sin embargo, el gobernador no acepta su protección ya que su ambición es vencer, no vengarse o engañar [J9. Actos de valor].

(continuidad temporal con el segundo cuadro)

En el campamento judío, Tolomeo entrega a Zarés el papel de Jonatás, fingiendo que es de Judas, y se va. Muy contenta, la mujer dice que lo esperará por la noche en su tienda. En esto, llega el mismo Judas, el cual presenta Cloriquea a Zarés y le cuenta cómo entró en Jerusalén y capturó a la asiria, llevándosela para que fuera su prisionera. Zarés se muestra agradecida por el detalle de Judas, pero sabe bien que no es el amor lo que ha movido las acciones del judío. Cloriquea, además de los celos hacia la rival, muestra su desesperación, ya que está consciente de que Judas no ha ido a por ella y Lisías sí ha ido al campo hebreo a por Zarés [B41. Celos motivados]. La hebrea, en cambio, se siente aliviada ya que no es la asiria la causa de sus celos.

Figura 2

De acuerdo con los criterios de Ruano, estamos aquí frente a tres cuadros diferentes, que, en cambio, para Vitse, serían una macrosecuencia única, en redondillas. Observemos que los espacios dramáticos donde se desarrolla la acción de estos tres cuadros son contiguos (interior/exterior de la ciudad de Jerusalén), y que la acción del tercero de los cuadros mostrados en la figura continúa la del primero (el segundo de la jornada), pues al final del primer cuadro Judas Macabeo rapta a la asiria Cloriquea y al comienzo del tercer cuadro la entrega a la hebrea Zarés. Hay, por tanto, una continuidad temporal entre el cuadro primero y el tercero, que interesa por lo mismo el segundo cuadro, cuya acción ocupa el breve intervalo entre la presencia de Judas en Jerusalén y su llegada al campamento hebreo, fuera de la ciudad. Esta continuidad temporal que, como puede verse en la figura, señalamos al margen de la raya que indica el momento de tablado vacío, seguramente sería en opinión de Vitse un argumento en favor de la prioridad de la métrica como criterio segmentador: la continuidad de las redondillas indicaría precisamente la continuidad de la acción, más allá del cambio de espacios dramáticos y del sucederse de personajes diferentes en el tablado. Pero, si volvemos un momento a la figura 1, veremos que la misma continuidad temporal se da entre los dos primeros cuadros de *La dama duende*, aunque, en este caso, el criterio métrico refrenda la segmentación de la acción a la altura del v. 369, cuando del romance *é-a* se pasa a las redondillas. Otro caso de los muchos que se podrían aducir procede de la tercera jornada de *El médico de su honra*: a la altura del v. 2329 se abandonan las décimas y se pasa a las silvas, en coincidencia con un cambio de espacio dramático (del palacio real a la casa de don Gutierre y doña Mencía), pero entre los dos cuadros —o macrosecuencias— hay evidente continuidad temporal, tal como se consigna en la ficha (figura 3).

Tercera jornada

(vv. 2049-2108 *décimas*) Tras un periodo de tiempo imprecisado, **en Palacio**, don Gutierre pide justicia al Rey contra el Infante, cuyo comportamiento amenaza su honor. En prueba del daño, y de su lealtad como vasallo, le entrega la daga de don Enrique, que encontró en su casa y que ha renunciado a emplear contra su propietario [H5. Poderoso que amenaza el honor de una mujer].

(vv. 2109-2328 *romance i-e*) El Rey, recordando la situación especular de la primera jornada con Leonor, manda esconderse a don Gutierre mientras él habla con el Infante para pedirle explicaciones. Enrique trata de disculparse, pero el Rey está como sobre ascuas porque comprende que todo lo que el Infante dice no hará sino reforzar las sospechas de don Gutierre; para cortar en seco tan embarazosa conversación, le enseña la daga y le recuerda que un vasallo, amenazado en el honor, puede vengarse legítimamente hasta en su señor. Al ir a tomar su daga, Enrique, confundido, rasga la mano del Rey que, al ver correr su sangre, se asusta y horroriza pensando en una agresión de su hermano [K4. Presagios infaustos]. Ante la ira del Rey, Enrique decide marcharse de Sevilla y abandona precipitadamente el tablado dejando caer su daga [K2. Caída en desgracia de un poderoso]. El Rey también se marcha presa de oscuros presagios, y Gutierre, solo ya, sale de su escondite, recoge la daga y reconoce con el corazón desgarrado que no le queda más remedio que matar a Mencía [H4. Venganzas de honor].

_____ (continuidad temporal)

(vv. 2329-2507 *silva*) **En su casa de Sevilla**, Mencía confiesa sus temores a Jacinta: está convencida de que, cuando una noche en el jardín de la quinta creyó hablar con el Infante, con quien habló en realidad fue con Gutierre, que desde entonces ya no ha sido el mismo. Llega Coquín, con la noticia de que Enrique se está marchando de Sevilla a consecuencia de sus amores desgraciados; angustiada por el qué dirán, Mencía se deja convencer por Jacinta a escribirle una esquela a Enrique pidiéndole que no se vaya, para no dar lugar a habladurías. Mientras los dos criados conversan, llega Gutierre, y en vano Jacinta y Coquín tratan de avisar a su señora: Gutierre se lo impide, y yendo en busca de Mencía la encuentra escribiendo y le arranca el papel. Mencía se desmaya; Gutierre lee el billete, donde la desgraciada dama solo había podido escribir "Vuestra Alteza, señor, no se ausente…", y lo completa con una sentencia de muerte, dándole a su esposa dos horas de tiempo para reconciliarse con Dios. Al volver en sí, Mencía lee el billete y, desesperada, se da cuenta de estar encerrada en el aposento, sin posibilidad de huida.

Figura 3

El enlace temporal entre secuencias contiguas: técnicas y recursos calderonianos

Los ejemplos que acabo de presentar no son sino unas pocas calas en un fenómeno recurrente en el teatro de Calderón, que se merece una exploración más detenida: el de la conexión temporal entre secuencias que, de acuerdo con determinadas características (tablado vacío, cambio en la configuración de los personajes, cambio de espacio dramático, eventualmente cambio de estrofa), pueden leerse como cuadros o macrosecuencias diferentes. Dicha conexión temporal siempre va refrendada por la presencia de uno o más personajes que funcionan como enlace entre los cuadros.[6] Ya hemos explicado que, en los cuadros citados de *Judas Macabeo*, esta función la desempeñan el protagonista Judas y la asiria Cloriquea; en *La dama duende*, se trata de doña Ángela y de su criada Isabel, que en el primer cuadro hemos visto escapar de la persecución de don Luis gracias a la ayuda de don Manuel, y que volvemos a ver al comienzo del segundo cuadro, cuando acaban de entrar en su cuarto sin aliento por la carrera y el susto; en *El médico de su honra*, se trata de Gutierre, que al final del primer cuadro abandona el palacio del rey decidido a lavar su honor con la muerte de Mencía, y vuelve a aparecer en su casa en el segundo cuadro, cuando Mencía se ha retirado a su cuarto para escribir al Infante el billete que sellará su condena a muerte.

La continuidad temporal de la acción, más allá de las discontinuidades espaciales, no se manifiesta solo en la presencia de un personaje que funciona como enlace entre dos cuadros. Una de sus manifestaciones es el mecanismo del espa-

6. Couderc (2005) observa el mismo fenómeno en dos obras de Lope de Vega, *El castigo sin venganza* y *La villana de Getafe*.

cio itinerante, tan bien descrito por Javier Rubiera a propósito de *La hija del aire*, y que ya Ruano había señalado en *El alcalde de Zalamea*.[7] Hay espacio itinerante cuando las palabras y las acciones de los personajes ponen de manifiesto su desplazamiento de un lugar a otro, sin que haya un momento de tablado vacío. En la realización de *Calderón Digital*, toda vez que nos percatamos del fenómeno del espacio itinerante lo consignamos en la sinopsis; de esta forma, es posible utilizar el campo libre dedicado a buscar cualquier palabra (todavía no es posible buscar por sintagmas) en todas las sinopsis (ver figura 4).

Figura 4

Una búsqueda de este tipo arroja como resultado hasta 27 comedias interesadas por el fenómeno, de las 45 actualmente presentes en la plataforma. Aquí va la lista, en orden alfabético:

A secreto agravio secreta venganza
El acaso y el error
El alcalde de Zalamea
Argenis y Poliarco
Basta callar
Los cabellos de Absalón
Cada uno para sí
Casa con dos puertas, mala es de guardar
Fieras afemina amor
La dama duende
La estatua de Prometeo
La fiera, el rayo y la piedra
El galán fantasma
La hija del aire
El José de las mujeres

7. Rubiera (2005: 107-110); Ruano (1994: 293).

El mágico prodigioso
Mañanas de abril y mayo
El médico de su honra
El monstruo de los jardines
Nadie fíe su secreto
No hay burlas con el amor
El pintor de su deshonra
El príncipe constante
La puente de Mantible
La señora y la criada
El secreto a voces
El sitio de Bredá

El fenómeno interesa todos los géneros y un periodo cronológico bastante amplio, por lo que puede considerarse una característica, si bien no exclusiva de Calderón, sí muy típica de su dramaturgia.[8] Lo propio de este recurso no es solo que no se dé coincidencia entre el cambio de espacio dramático y un momento de tablado vacío, sino que el desplazamiento de los personajes de un lugar a otro se realice en el ámbito de la misma secuencia métrica. La continuidad métrica, pues, colabora en subrayar y reforzar la continuidad temporal, más allá de las discontinuidades espaciales, como sucedía en el ejemplo relativo a la segunda jornada de *Judas Macabeo* que ya hemos comentado. En estos casos, de acuerdo con las reflexiones de Ruano a propósito del espacio itinerante en la primera jornada de *El alcalde de Zalamea*, el cambio en el espacio dramático no producirá cambio de cuadro, porque no interrumpe la acción ni la configuración de personajes en escena.[9]

Con el mismo criterio, tampoco habrá cambio de cuadro, para Ruano, cuando un momento de tablado vacío no interrumpe la continuidad de acción, aunque haya un cambio momentáneo de personajes en escena y/o «cierto cambio de lugar».[10] Este tipo de articulación, que indicamos en la sinopsis con una

8. Aunque es justo recordar, con Rubiera, que el recurso del espacio itinerante habrá de interpretarse de forma distinta según el género dramático de la obra interesada, pues «las expectativas, lo que se espera como aceptable en la representación de una comedia religiosa o legendaria, son bien diferentes de lo que se espera de una comedia de costumbres en un ambiente contemporáneo» (Rubiera 2005: 120).

9. Ruano (1994: 294), habla de «criterio dramático», «lógica dramática» que deben ser los criterios últimos para decidir si una unidad dramática es o no un cuadro autónomo.

10. Ruano (1994: 293-294) se está refiriendo al caso famoso y muy estudiado de la larga secuencia inicial de la segunda jornada de *El burlador de Sevilla*. A este propósito afirma Ruano que «no tiene […] sentido dramático detener por unos segundos la vertiginosa acción de este cuadro»; entre otras cosas porque, más allá del momento de tablado vacío a la altura del v. 1555, hay continuidad métrica. Con lo cual, dicho sea de paso, resulta paradójico que Vitse (1998) arremeta contra Ruano para defender la prioridad de la métrica en la segmentación de la obra teatral áurea,

línea fragmentada, se presenta en el teatro de Calderón con diversas modalidades. El tablado vacío puede coincidir con un cambio de personajes, pero sin que haya cambio de tiempo y de espacio dramático; o bien puede coincidir con un cambio mínimo de espacio dramático, ya sea con los mismos personajes o con personajes diferentes pero en total continuidad de acción. En todos los casos, está clarísimo que se mantiene la continuidad temporal, aunque no siempre venga esta subrayada por la continuidad métrica. Veamos un ejemplo del primer tipo, extraído de la segunda jornada de *La dama duende*:

_____ (continuidad temporal)

(vv. 653-780 *silva de pareados*) Mientras don Juan está agasajando a don Manuel **en el cuarto que le ha destinado en su casa**, llega don Luis para regalarle al huésped su espada, en señal de amistad y para disculparse de haberle herido. Mientras están hablando, llega Cosme, echando pestes y refiriendo que acaba de caer en una zanja, por lo que se ha mojado y ha mojado las maletas de su amo. Tras un intercambio jocoso con el criado, los dos hermanos se marchan; también se marcha don Manuel, ordenando a Cosme que saque de las maletas todo el contenido para evitar que se moje. Pero Cosme no quiere obedecer a su amo [D4. Amo y criado], y en cuanto este lo deja solo se marcha también a una taberna, dejándolo todo como está.

- (total continuidad espacio-temporal)

(vv. 781-1002 *romance é-e)* Se abre la alacena, como girando sobre sus goznes, y entran en la habitación doña Ángela e Isabel. Tras examinar el cuarto del huésped, a Isabel se le ocurre examinar asimismo el contenido de sus maletas, por lo cual empiezan a sacar varias pertenencias de don Manuel (los instrumentos para rizar el copete y los bigotes, la ropa blanca, la horma de los zapatos...). También sale de la maleta un fajo de papeles, que contiene un retrato de mujer que despierta la curiosidad y los celos de doña Ángela. Mientras esta se entretiene mirando, y luego escribiéndole al huésped un billete sin firma que deja debajo de las almohadas de la cama, Isabel examina el bolso del criado y le roba todo el dinero que este había sisado a su amo durante el viaje, sustituyéndolo con los carbones del brasero. Mientras están entretenidas en ello, se escucha el ruido de la llave en la cerradura de la puerta, y las dos mujeres huyen por la alacena, volviéndola a cerrar justo antes de que Cosme vuelva al cuarto.

- (total continuidad espacio-temporal)

El desconcierto del criado al entrar en la habitación no puede ser mayor, sobre todo cuando comprueba que alguien le ha robado el dinero cambiándolo con carbones, como hacen los duendes según la superstición popular. Por esto empieza a gritar al duende, y arremete contra don Juan cuando este entra en la habitación, acompañado por don Manuel y don Luis, diciéndole que podría haber avisado de la presencia del incómodo inquilino. Todos lo tratan como a un loco; los dos hermanos se marchan, y don Manuel, que está convencido de que el desorden es el resultado de la borrachera de su criado, se enfada con él y le manda recoger el desperfecto [D4. Amo y criado]. Sin embargo, cuando se acerca a la cama para acostarse, descubre el billete debajo de las almohadas y, al leerlo, se da cuenta de que efectivamente alguien debe de haber entrado en el cuarto.

(vv. 1003-1102 *redondillas*) Pero no quiere creer que se trate de presencias sobrenaturales, por más que Cosme insista en ello, sino de una mujer humana, posiblemente la enamorada de don Luis; esto lo deduce puesto que doña Ángela en el billete se identifica como la dama tapada a la que él había ayudado a escapar de don Luis.

Figura 5

Cuando en la primera jornada Cosme sale del cuarto, y a continuación entran en él, por la puerta que representa la alacena, doña Ángela e Isabel, y cuando las dos mujeres salen corriendo porque Cosme está a punto de volver a entrar en el cuarto, sí hay dos momentos de tablado vacío, el primero de los cuales marcado además por un cambio métrico, pero en coincidencia con dichos vacíos no hay ninguna discontinuidad ni en el tiempo ni en el espacio dramáticos.

En cuanto a la segunda modalidad, podemos aducir otro ejemplo extraído de la segunda jornada de la misma comedia:

utilizando precisamente el mismo ejemplo de la segunda jornada de *El burlador de Sevilla*, en el que ya Ruano se servía del criterio métrico para argumentar la elección de no fragmentar el largo cuadro inicial.

(vv. 1917-2028 *redondillas*) Es de noche. **En la calle cerca de la casa de don Juan**, don Manuel increpa a Cosme por haber olvidado en el cuarto los papeles que le había encomendado [D4. Amo y criado]. Ahora tienen que volver a casa y entrar sigilosamente por la puerta lateral que da a su cuarto.

– (contigüidad espacial, total continuidad temporal)

En el cuarto de don Manuel, doña Ángela está entrando por la alacena. Manda a Isabel que cierre el pasaje y se vaya, para volver a buscarla algún tiempo después. Mientras Isabel se va cerrando la alacena, por la puerta que da a la calle entran don Manuel y Cosme, lamentando que no haya luz para buscar los papeles olvidados. En este momento, doña Ángela descubre la linterna que ha traído, y se acerca a la mesa para buscar entre los papeles.

Figura 6

Aquí, el espacio dramático pasa del exterior de la casa de don Juan al interior, concretamente al cuarto de don Manuel, en total continuidad temporal y métrica; don Manuel y Cosme, que protagonizan la secuencia ambientada en la calle, vuelven a aparecer muy pronto en la secuencia ambientada en el cuarto. Los ejemplos podrían multiplicarse. Solo aportaré otro en el que se muestra una vez más cómo este tipo de articulaciones espacio-temporales no implican necesariamente continuidad métrica:

(vv. 1404-1411 *redondillas*) Han pasado algunas horas. Aperecen en el tablado Eusebio, Celio y Ricardo con una escala; los tres se encuentran **en el exterior del convento** en el que está Julia para tratar de entrar.

(vv. 1412-1561 *décimas*) Eusebio dice a sus compañeros que subirá y que lo esperen allí. Celio y Ricardo observan cómo su amigo se entra y quitan la escala; luego se van.

– (continuidad temporal; contigüidad espacial)

Eusebio, ya **dentro del convento**, llega a la celda de Julia y después de observarla unos momentos, la llama. La mujer se asusta y se sorprende mucho al ver a Eusebio, quien le explica que no puede ser monja porque antes de entrar en el convento los dos ya estaban unidos por un matrimonio clandestino confirmado por sus mutuas promesas. Julia rechaza la propuesta de Eusebio, pero este amenaza con acusarla de haber sido su cómplice si no accede a sus deseos [I5. Violencia sexual o intento de violencia sexual]. En ese momento se escuchan pasos y la dama decide encerrar al hombre en una celda. Los dos se van.

– (continuidad temporal; contigüidad espacial)

(vv. 1562-1585 *redondillas*) Mientras tanto, **en el exterior del convento**, Celio y Ricardo esperan la vuelta de Eusebio. Este último aparece poco después "en lo alto", junto con Julia.

(vv. 1586-1771 *romance é-o*) Eusebio está huyendo de la dama porque, al ir a desnudarla, ha visto la cruz que hay en su pecho; Julia, en cambio, le pide que la espere porque quiere fugarse con él. Mientras baja de la escala, el hombre cae, e interpreta este acontecimiento —junto con algunos fenómenos que observa en el cielo— como señales de la ira divina [K4. Presagios infaustos]. Finalmente, Eusebio reafirma su devoción a la cruz y se va, acompañado de Celio y Ricardo. Julia, que ha quedado sola, se queja de su enamorado y de su condición, pero al ver la escala determina salir ella también del convento. La dama comenta su huida y los temores que la asaltan y que la hacen titubear hasta que decide volver a su celda, pero la llegada de Ricardo y Celio la obliga a esconderse. Los dos amigos de Eusebio han vuelto para recuperar la escala que habían dejado allí; después de irse ellos, Julia sale de su escondrijo: ante la imposibilidad de volver al convento, la mujer se enfada y determina dar "asombros al cielo, / [...] espantos al mundo, / admiración a los tiempos, / horror al mismo pecado / y terror al mismo infierno" (vv. 1767-1771).

Figura 7

Estamos en la segunda jornada de *La devoción de la cruz*, en una secuencia totalmente continua en cuanto a la acción y al tiempo dramático. El primer momento de tablado vacío marca el paso del exterior del convento al interior, pero con el mismo protagonista, Eusebio, y el mismo metro, las décimas; el segundo momento de tablado vacío coincide con el paso a las redondillas y con la vuelta al exterior del convento, donde Celio y Ricardo esperan a su amigo Eusebio, que aparece poco después «en lo alto».

La articulación temporal entre jornadas

Si extendemos ahora la mirada a las articulaciones entre jornada y jornada, vemos que a menudo estas también se caracterizan por una marcada continuidad tem-

poral. Lamentablemente no tenemos todavía en *Calderón Digital* una función de búsqueda dedicada al campo que llamamos Entreacto, siguiendo el ejemplo de Artelope, que por lo demás, tampoco ofrece la posibilidad de buscar en este campo. Pero consultando la ficha de cada obra se verán las observaciones que consignamos al respecto. He aquí un ejemplo extraído de *Fortunas de Andrómeda y Perseo*, especialmente interesante porque esta comedia se caracteriza por una temporalidad bastante vaga e imprecisa, de acuerdo con el argumento mítico. Con todo, está clarísimo que tanto la jornada segunda como la tercera continúan la acción de la jornada anterior sin ningún intervalo temporal:

Duración de la acción

Temporalidad alegórica o mítica

Periodo I acto Horas	Notas I acto La acción es continua, sin solución de continuidad, y parece desarrollarse en un solo día
Entreacto I-II periodo Horas	Entreacto I-II notas No hay prácticamente intervalo temporal entre la acción que cierra la I jornada y la acción con la que empieza la II jornada.
Periodo II acto Tiempo imprecisable	Notas II acto En el transcurso de la jornada Perseo viaja de Acaya a Trinacria (¿unos días?), adonde llega en el tercer cuadro.
Entreacto II-III periodo Tiempo imprecisable	Entreacto II-III notas La acción que cierra la II jornada y la acción con la que empieza la III jornada parecen no tener solución de continuidad.
Periodo III acto Temporalidad alegórica o mítica	Notas III acto La acción no parece tener solución de continuidad.

Figura 8

Casos parecidos son frecuentísimos en todos los géneros: podríamos citar como ejemplos *El médico de su honra* (continuidad temporal absoluta entre la primera y la segunda jornada), *El alcalde de Zalamea* (entre la segunda y la tercera jornada), *Casa con dos puertas* y *El escondido y la tapada* (entre la primera y la segunda jornada), *Nadie fíe su secreto* y *El secreto a voces* (entre todas las jornadas).

Pero hay más. Aun cuando el deslinde del acto coincide con un importante intervalo cronológico, la acción de cada jornada suele ocupar en todo caso poco más o menos que un día. Un ejemplo extremo de esta tendencia lo vemos en *La cisma de Ingalaterra*, cuya acción debería extenderse —de acuerdo con los hechos históricos dramatizados— a lo largo de cerca de diez años. Con todo, las dos primeras jornadas se desarrollan en un continuo espacio-temporal que no interrumpen los dos momentos de tablado vacío, uno en cada acto. El espacio dramático es el mismo palacio real sin más contornos que los del tablado, como si de una única gran sala se tratara, y la acción de cada acto dura un solo día, aunque la cantidad de sucesos dramatizados, sobre todo en la segunda jornada, necesitaría a tenor de verosimilitud mucho más tiempo. Baste pensar que en menos de cien versos, del v. 1597 al v. 1690, y sin que haya ningún cambio de cuadro, se pasa de la sugerencia de Volseo al rey para

que convoque el Parlamento, a la llegada de los convocados a palacio para dar inicio a la sesión.[11]

Se trata de un fenómeno que, en mi opinión, es del todo análogo al que ya observaron otros estudiosos, como Moir y Arellano, en las comedias de capa y espada.[12] Según Arellano, esta tendencia a la unidad de tiempo «persigue […] un efecto […] contrario al de la preceptiva clasicista, es decir, persigue un efecto de inverosimilitud ingeniosa y sorprendente, capaz de provocar la admiración y suspensión del auditorio. En otras palabras, la unidad de tiempo no puede desligarse de la construcción laberíntica de la trama ingeniosa ni de la acumulación de enredos cuyos efectos potencia».[13] Se trata de una interpretación del fenómeno que se ajusta perfectamente al subgénero de capa y espada que estudia Arellano. Por otra parte, el análisis de las coordenadas temporales que llevamos a cabo para redactar las fichas de *Calderón Digital* revela que dicha tendencia a la unidad de tiempo no es exclusiva de este subgénero dramático. En el caso apenas mencionado de *La cisma de Ingalaterra*, no puede ser el enredo, muy escaso, el que justifica la extrema concentración temporal de cada jornada; es muy posible al contrario que el efecto que se busca sea, como observó Ruiz Ramón, marcar la «terrible brevedad» con la que se consuman los sucesos clave de la tragedia, en un ritmo «súbitamente acelerado por el dramaturgo mediante la concentración del tiempo dramático».[14] No se trataría, pues, de perseguir una «inverosimilitud ingeniosa y sorprendente», pues en este caso el efecto buscado no tiene que ver con las categorías de verosimilitud / inverosimilitud (aunque sí con el ingenio y la sorpresa), sino más bien con los sentimientos que la tragedia debe despertar en el espectador: sobrecogimiento, compasión, miedo. Esta interpretación del fenómeno podría aplicarse por igual a esas otras tragedias que, como *La cisma de Ingalaterra*, se caracterizan por una marcada continuidad cronológica en el ámbito de cada jornada: *El médico de su honra*, *A secreto agravio secreta venganza*, *El pintor de su deshonra,* las dos partes de *La hija del aire*. Y lo mismo cabría decir de la concentración temporal absoluta que caracteriza otras obras trágicas, o de tono trágico, como *Judas Macabeo* (un día), *La vida es sueño* y *En la vida todo es verdad y todo mentira* (tres días)*, El alcalde de Zalamea* (cuatro días).

Dicho esto, no hay que olvidar que, entre los dos extremos del universo dramático calderoniano, es decir, entre la comedia de capa y espada y la tragedia, hay muchos otros subgéneros (dramas religiosos, comedias y dramas palatinos, mitológicos, caballerescos, etc.) que también presentan fenómenos análogos de concentración y continuidad temporal, y para los que habrá que buscar, caso por caso, la interpretación adecuada. Con todo, no creo que haya que desechar de antemano la posibilidad de que Calderón estuviera muy interesado en la

11. Ver al respecto Antonucci (2018b).
12. Moir (1973); Arellano (1988).
13. Arellano (1988: 45).
14. Ruiz Ramón (1981: 46).

unidad de tiempo, cualesquiera que fuesen las coordenadas genéricas de la obra que componía.

Recordemos que la concentración temporal es algo que ya predicaba Lope en el *Arte Nuevo de hacer comedias en este tiempo*: «Quede muy pocas veces el teatro / sin persona que hable, porque el vulgo / en aquellas distancias se inquïeta / y gran rato la fábula se alarga, / que, fuera de ser esto un grande vicio, / aumenta mayor gracia y artificio» (vv. 240-245). No solo aconseja aquí Lope que los momentos de tablado vacío sean pocos («Quede muy pocas veces el teatro / sin persona que hable»); sino que aclara que deben ser pocos porque no es oportuno que «la fábula se alarg[ue]». Esto es «un grande vicio» porque va en contra de la unidad de tiempo, que Lope destierra en los vv. 188-189 en su versión más estricta (que la fábula pase en «el periodo de un sol»), pero que recupera enseguida recomendando que la misma fábula «pase en el menos tiempo que ser pueda / si no es cuando el poeta escribe historia» (vv. 193-194). Ciertamente, la función de la unidad de tiempo —que será diferente según los géneros dramáticos— no tiene por qué interpretarse, como advierte Arellano, en sentido clasicista, como un recurso al servicio de la verosimilitud.

Algo de esto había visto Vitse, cuando, en la formulación inicial de su polémica contra las segmentaciones impropias de la obra teatral áurea, arremetía contra la fragmentación en escenas y cuadros que Hartzenbusch había impuesto al texto de *La dama duende*, en obsequio a una visión neoclásica del teatro.[15] Insistía allí Vitse en que el principio organizador de la comedia no es el espacio, sino el tiempo, y que lo que hay que considerar, antes de fragmentar en dos cuadros el ejemplo que he comentado antes (figura 6), no es el cambio de espacio sino la absoluta continuidad temporal. Sigo creyendo que el espacio dramático no deja de tener una gran importancia a diversos niveles, y que no puede desecharse sin más como criterio a tener en cuenta en el estudio de las articulaciones dramáticas. Pero sin duda todos los fenómenos que he venido mostrando aquí confirman la importancia medular del tiempo en la dramaturgia calderoniana, por tanto, la necesidad de detectar con precisión las diversas manifestaciones de su continuidad o discontinuidad en las articulaciones dramáticas de la pieza estudiada, y de intentar comprender su funcionalidad.

Y esta conclusión creo que es válida cualquiera que sea el sistema de segmentación por el que nos decantamos, sea el que se basa en el cuadro sea el que se basa en la macrosecuencia, y prescindiendo de las objeciones que puedan moverse a cada uno. En realidad, tanto Ruano como Vitse coinciden en que no se puede romper la unidad de una secuencia por más que haya momentos de tablado vacío y/o mínimos cambios de espacio dramático, si la unidad de dicha secuencia está garantizada por la continuidad temporal o, lo que es lo mismo, de acción; creo que es este el concepto que está detrás de la afirmación de Ruano

15. Vitse (1985).

de que la «lógica dramática» es la que debe primar en la consideración del investigador al deslindar el cuadro,[16] y de la afirmación de Vitse acerca de la «absoluta hegemonía de la acción» en la comedia áurea.[17]

Abandonando las discusiones algo bizantinas sobre si debe primar el criterio métrico o el espacio-temporal en la segmentación del texto teatral áureo, creo que la forma como el dramaturgo articula las secuencias que componen las jornadas es un objeto de estudio más interesante, y sobre todo más rentable, que se merece una atención más detenida. Si la nueva herramienta que representa *Calderón Digital* contribuirá a este resultado científico, nos consideraremos más que satisfechos.

16. Ruano (1994: 294).
17. Vitse (1998: 60).

Bibliografía

Antonucci, Fausta, «Una nueva herramienta para el estudio del teatro clásico español: *Calderón Digital. Base de datos, argumentos y motivos del teatro de Calderón*», *Bulletin of the Comediantes*, 70, 1 (2018a), 79-95.

—, «Estructura dramática y función de la polimetría en *La cisma de Ingalaterra*, de Pedro Calderón de la Barca», *Bulletin of the Comediantes*, 70, 2 (2018b), 91-108.

Arellano, Ignacio, «Convenciones y rasgos genéricos en la comedia de capa y espada», *Cuadernos de teatro clásico*, I, 1988, 27-49; ahora en Id., *Convención y recepción. Estudios sobre el teatro del Siglo de Oro*, Madrid, Gredos, 1999, 37-69.

Couderc, Christophe, «'Quedar vacío el tablado': sobre el tiempo y la continuidad de acción en dos comedias de Lope (*El castigo sin venganza* y *La villana de Getafe*)», en *Similitud y verosimilitud en el teatro del Siglo de Oro. Vraisemblance et ressemblance dans le théâtre du Siècle d'Or. Actes du Colloque de Pau, 21 et 22 novembre 2003*, ed. I. Ibáñez, Pamplona, EUNSA (Anejos de *Rilce*, 52), 2005, 89-110.

Moir, Duncan W., «Las comedias regulares de Calderón, ¿unos amoríos con el sistema neoclásico?», en *Hacia Calderón, II Coloquio anglogermano*, ed. Hans Flasche, Berlin-New York, Walter de Gruyter, 1973, 61-70.

Ruano de la Haza, José María, «La escenificación de la Comedia», en J. M. Ruano de la Haza y J. Allen, *Los teatros comerciales del siglo xvii y la escenificación de la Comedia*, Madrid, Castalia, 1994, 247-607.

Rubiera, Javier, *La construcción del espacio en la comedia española del Siglo de Oro*, Madrid, Arco Libros, 2005.

Ruiz Ramón, Francisco, «Introducción», en Calderón de la Barca, Pedro, *La cisma de Inglaterra*, Madrid, Castalia, 1981, 7-68.

Vitse, Marc, «Polimetría y estructuras dramáticas en la comedia de corral del siglo xvii: el ejemplo de *El Burlador de Sevilla*», en *El escritor y la escena VI. Estudios sobre teatro español y novohispano de los Siglos de Oro,* ed. Y. Campbell, Ciudad Juárez, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 1998, 45-63.

—, «Sobre los espacios en *La dama duende*: el cuarto de don Manuel», *Notas y estudios filológicos*, 2, 1985, 7-32 (ahora en: *De hombres y laberintos. Estudios sobre el teatro de Calderón*, eds. I. Arellano y B. Oteiza, Núm. monográfico de *Rilce*, 12, 2, 1997, 336-356).

Ut pictura theatrum. Escenografía navideña en el teatro de Juan del Encina y Gil Vicente*

Sara Sánchez-Hernández
Universidad de Salamanca – IEMYRhd
shara_ssh@usal.es

Recepción: 30/11/2018, Aceptación: 07/03/2019, Publicación: 04/12/2019

Resumen
El presente trabajo examina el espacio escenográfico del teatro navideño de Juan del Encina y Gil Vicente. Para realizar este análisis dramatúrgico, se empleará una metodología ecléctica e interdisciplinar basada en la semiótica teatral y en la iconografía artística con el propósito de mostrar los recursos escenográficos empleados por los dramaturgos de ambas coronas en las representaciones de sus respectivas piezas navideñas. De este modo, se señalará la posible utilización de soportes pictóricos y escultóricos y de objetos litúrgicos en la puesta en escena de sus respectivas obras sacras.

Palabras clave
teatro navideño; Juan del Encina; Gil Vicente; iconografía sacra; escenografía; puesta en escena

Abstract
Ut pictura theatrum. *Christmas scenography in the theatre of Juan del Encina and Gil Vicente*
This paper examines the scenographic space of the Christmas theatre of Juan del Encina and Gil Vicente. To achieve this, I will employ an eclectic and interdisciplinary methodology based on the theatrical semiotics and artistic iconography with the purpose of showing the scenographic resources employed by the playwrights of both crowns in the performances of their owns Christmas plays. Thus, I will point out the possible use of pictorial and sculptural supports and liturgical objects in the staging of their sacred plays.

Keywords
Christmas plays; Juan del Encina; Gil Vicente; sacred iconography; scenography; performance

* El presente trabajo ha sido cofinanciado por la Junta de Castilla y León, a través de la Consejería de Educación, y por el Fondo Social Europeo, Programa Operativo de Castilla y León.

ISSN 2462-6813 (papel), ISSN 1988-1088 (en línea)
https://doi.org/10.5565/rev/studiaaurea.339

Nociones previas

Tradicionalmente, los estudios concernientes al teatro de los primeros dramaturgos renacentistas no reconocían sus posibilidades teatrales. Por lo general, la crítica se ha acercado a este primer teatro desde unos planteamientos literarios muy alejados de la especificidad del género teatral que consistían, frecuentemente, en análisis de recursos literarios, de métrica o de fuentes empleadas por determinado dramaturgo. De esta forma, se ha producido un olvido de la dualidad del teatro al prescindir en sus investigaciones de análisis de aspectos teatrales. A todo ello hay que añadir que la mayor parte de la crítica ha aplicado modelos de estudios lopecentristas a este teatro quinientista sin tener en consideración su contexto específico de creación.[1]

Otro aspecto que ha condicionado la apreciación actual del hecho teatral del Quinientos y su teatralidad es el tipo de impreso en el que se han conservado estos textos teatrales. El modelo de impreso empleado para difundir en letra de molde el teatro de los primeros dramaturgos es el empleado para la difusión impresa de la poesía cancioneril de la época, lo que repercute en la pérdida de elementos de teatralidad posiblemente presentes en el texto original. Ciertamente, los textos teatrales renacentistas se han desprendido de su naturaleza efímera al ser fijados por escrito y, por ello, los estudios sobre este teatro deben tratar de reconstruir esa teatralidad perdida empleando todo un conjunto de recursos aparentemente alejados de lo literario, como la iconografía y las artes plásticas.

A ello hay que sumar dos aspectos concretos presentes en las compilaciones de Juan del Encina y de Gil Vicente. En el primer caso, el hecho de que la edición *princeps* del *Cancionero* saliera de la imprenta salmantina en 1496 ha causado que el volumen se considere propio del periodo medieval. Por la parte lusa, la *Copilaçam* presenta la peculiaridad de tratarse de una publicación póstuma (1562), compilada y editada por los hijos del poeta, Paula y Luis Vicente.

Por otro lado, para contextualizar la creación de este teatro, existe una cuestión que debe tenerse en consideración: el ambiente de renovación y de aclimatación de las casas nobiliarias castellanas y lusas. A finales del siglo xv, se inicia una importante política arquitectónica y escultórica de (re)construcción de castillos, palacios y casas urbanas promovida por los monarcas de ambos reinos (Domínguez Casas 1993: 27-200). De una parte, la corona portuguesa cuenta en sus nóminas con profesionales que elaboran obras de arte por mandato de sus majestades. Así, un Gil Vicente, que se ha relacionado en ocasiones

1. Hay que destacar, sin embargo, la labor de algunos críticos cuyos trabajos pioneros versan sobre la recuperación del primer teatro renacentista en relación a este aspecto de la puesta en escena, como Maria Grazia Profeti (1982), Joan Oleza (1984), Teresa Ferrer (2000, 2004), Alfredo Hermenegildo (2001) o Miguel Ángel Pérez Priego (2004, 2005), entre otros muchos estudiosos del teatro renacentista, reconociendo el gran potencial de los textos conservados atendiendo a sus posibilidades escénicas y escenográficas.

con nuestro dramaturgo, figura al servicio de la realeza como escultor, orfebre y veedor de obras a inicios del siglo XVI.[2] Independientemente de que se tratase la misma persona o no, lo importante es destacar la vinculación existente entre arte, religión y mecenazgo.

En territorio castellano, los Reyes Católicos también contratan los servicios de escultores para responder «a sus necesidades en materia de devoción, creando imágenes de temática religiosa que servían para adornar las capillas regias» (Domínguez Casas 1993: 102).[3] Así pues, la nobleza imitará a sus reyes acondicionando sus viviendas, así como adquiriendo objetos para la vida cotidiana y las prácticas sociales. En este sentido, la Casa de Alba realiza, desde sus orígenes, cuantiosas obras y adquisiciones en residencias de su propiedad. Bajo su servicio figuran escultores y maestros de obra tan importantes como lo fueron Enrique Egas o Juan Guas (Domínguez Casas 1993: 35-46; Retuerce Velasco 1992: 20).

Además de pinturas y esculturas, otro ornamento esencial en las casas nobiliarias de la época es el tapiz, que conlleva el desarrollo de un conjunto de oficios relacionados con su confección y conservación como el adobador de doseles o el repostero de estrados, encargado de engalanar las estancias nobiliarias con tapices, además de alfombras, paños, doseles y cojines propiedad de sus señores (Domínguez Casas 1993: 139-141; González Marrero 2005: 86-87). En este sentido, cabe mencionar que en 1486 la Casa de Alba contrata a un tapicero que cuenta con veinticinco peones a su cargo para sacudir y emparamentar la tapicería (Fitz-James y Falcó 1959: 33-34).

Una gran parte de los tapices encargados por sus mecenas solían contener temas sacros, como los «paños de devoción» destinados a la capilla regia de Granada por mandato de la reina Isabel (Sánchez Cantón 1950: 97).[4] Hay, incluso, ocasiones en las que los tapices viajan de un reino a otro. Así, la citada reina ordena que a su muerte se le entreguen ciertos objetos litúrgicos a su hija María. Destaca de entre ellos un paño rico de oro, seda y plata del Nacimiento de Nuestro Señor, de Matías de Guirla (Sánchez Cantón 1950: 117-118; Jordan Gschwend 2011: 309). Así, pues, esta práctica vincula estos objetos con el

2. Este artista parece que también firma el portal del convento portugués de la Orden del Temple en 1515 y la custodia del monasterio jerónimo de Belém entre 1503 y 1506; asimismo, fue veedor de las obras de oro y plata del convento de Tomar en 1509. Vicente (XI y XXV) resume la polémica, que también aparece en los trabajos de Braga (1898: 84-86), Reváh y Cardoso Bernardes (2003: 65-67). Sobre la identidad del autor también es interesante Camões-Sales Machado (2010).

3. Cabe entroncar esta nueva política arquitectónica y escultórica protagonizada por los Reyes Católicos con el franciscanismo y el aliento espiritual con la reforma religiosa impulsada por Isabel la Católica a la que me referiré más adelante; véase al respecto Azcona (2012).

4. El autor recoge, además, numerosas descripciones de numerosos paños, tapices y lienzos de diversa tipología, hechura y tamaño representando el Misterio del Nacimiento. La consulta de estas descripciones da idea de la gran cantidad de reproducciones sobre el tema encargados en la época. También Domínguez Casas (1993: 139-144) contiene abundante información al respecto. Joaquín Yarza Luaces (2003) remarca el perfil coleccionista y devoto de la reina Isabel.

contexto religioso y con espacios sagrados en los que se organizan ceremonias litúrgicas (González García 2004: 100-101).

También el rey castellano Enrique IV practica la celebración de la Navidad de un modo devoto, según las noticias que nos relata la crónica del condestable Miguel Lucas de Iranzo, quien le acompaña como parte del séquito. A la altura de 1459, el monarca emplea para dicha celebración un conjunto de ornamentos similares a los que se vienen describiendo, con el fin de acondicionar las estancias regias, incluida la capilla:

> Y porque la fiesta de la Nauidad se llegaua, [el rey] acordó de la yr a tener a la villa de Escalona, y leuó a la señora reyna consigo. Para lo qual mandó leuar de su cámara muchas ymágenes de oro y de plata muy ricas, para su capilla, τ muchas baxillas asímesmo de oro y de plata, para su aparador, τ muchos e ricos paños françeses e paramentos para las salas e cámaras del alcáçar de la dicha Escalona. (Mata Carriazo 2009: 23-24)[5]

El propio condestable ordena que en los maitines de 1464 se realice en la catedral de Jaén: «la *Estoria del nasçimiento del nuestro señor* τ *salvador Jesucristo y de los pastores*» (Mata Carriazo 2009: 154-156). También en un espacio similar, la catedral de Zaragoza, los Reyes Católicos presencian en 1487 la representación del Misterio de la Navidad, para la que se emplean cortinas, telones y otros elementos escenográficos (Sánchez Arjona 1887: 11-12).[6]

Del mismo modo, en la corona lusa se registran unos similares usos litúrgicos de objetos artísticos en los palacios regios. En 1500, gracias a la carta que Ochoa de Isasaga, embajador de los Reyes Católicos, escribe desde Lisboa a sus señores, sabemos que los monarcas lusos acostumbraban a adornar las estancias regias con tapices y paños lujosos y a colocarse sobre estrados, doseles y alfombras ricas para observar las celebraciones parateatrales en honor al Nacimiento de Jesucristo. Así, en la tarde de la Nochebuena, la reina consorte de Portugal, hija de los monarcas castellanos, «vido que la casa no estaba adreçada como era razón para tal fiesta, e mandó que la adreçasen luego, y de noche colgaron los paños y el doser» (Reváh 1952: 94). En otra ocasión, Manuel I solicita que numerosas posesiones sean trasladadas al Paço da Ribeira, como dos tapices que contienen escenas con la Virgen y el Niño (Silva Marquès 1940: 591; Jordan Gschwend 2011: 305-306).

5. Este documento sobre la vida del condestable es de gran utilidad para acercarnos al ambiente de celebración que se origina con motivo de diversas fiestas de la baja Edad Media, así como el modo en el que los nobles castellanos solemnizaban los diferentes ciclos litúrgicos, como es el caso de la Navidad y de la Epifanía de los años 1461 (39-40), 1462 (71-72) y 1463 (98-102). Alberto Asla realiza un repaso por los distintos tipos de fiestas que el condestable organizaba, tanto religiosas como civiles, ofreciendo fragmentos que describen cada celebración en cuestión. La personalidad de Iranzo y su relación con Enrique IV, recogida en la *Crónica*, puede completarse con el trabajo de Martín Romero.

6. El uso de cadalsos y escenografía para las representaciones navideñas en la catedral de Salamanca en el siglo XVI también está bien atestiguado (Framiñán de Miguel 2006: 270). Véanse también los canónicos trabajos de Espinosa Maeso (1921 y 1923).

Si bien es cierto que los testimonios citados no recogen noticias de hechos estrictamente teatrales, es esencial tomarlos aquí como un testimonio de los componentes litúrgicos parateatrales que constituyen la práctica devocional de la nobleza bajomedieval. Conviene, además, tener en consideración que todas estas formas parateatrales de celebración se hallan muy vinculadas con la aparición de la *Devotio moderna*, corriente espiritual vinculada a la orden franciscana, que acentúa una aproximación más íntima con Dios, la contemplación de la Humanidad de Jesucristo y de la Virgen.[7] Así pues, hay que tener presente toda esta actividad parateatral descrita para comprender el contexto celebrativo de la Navidad en el que se insertan las representaciones teatrales de Juan del Encina y de Gil Vicente, dado que sus obras dramáticas navideñas se intercalan perfectamente en este ambiente celebrativo privado que se ha venido trazando.

El teatro navideño de Juan del Encina y Gil Vicente

Dada la limitación espacial, se han seleccionado para esta ocasión las piezas navideñas de Juan del Encina y de Gil Vicente que escenifican los episodios (pseudo) bíblicos del Nacimiento de Cristo, puesto que son pasajes que requerirán en escena de unos elementos escenográficos y de atrezo.[8] Así, del teatro conservado de Juan de Encina se analizarán la *Égloga representada en la mesma noche de Navidad* y la *Égloga trobada por Juan del Enzina, representada la noche de Navidad*, más conocida por la crítica moderna como *Égloga de las grandes lluvias*. Mientras que la primera aparece ocupando el segundo lugar de la sección de las ocho «Representaciones» en la *princeps* del *Cancionero* de Encina (impresa en Salamanca en

7. Surtz (1983) señala la importancia de la *Devotio moderna*, la contemplación y el nuevo contexto espiritual de las órdenes franciscanas presentes en el teatro conventual. Resulta esencial el trabajo de Cátedra García (2001: 191-298), que analiza al detalle el contexto de producción de la poesía pasional en la Edad Media, la espiritual pasional, la liturgia y devoción privada, las lecturas contemplativas y la relación entre predicación y teatro. Por su parte, González García (2004) señala la vinculación estrecha entre la nueva corriente y la veneración de las imágenes pasionales en un ámbito cortesano doméstico; mientras que Saraiva (1981: 57-68) estudia la relación entre teatro, liturgia y arte. Por su parte, Ballester Morell (2014: 53-80 y 107-110) contextualiza la poesía devota de Encina con esta nueva práctica. Por último, Alonso Romo (2004) analiza la reforma franciscana en territorio luso. Molina i Figueras (2000) señala que en la Edad Media es esencial la contemplación de la vida de Cristo a través de la visualización física de imágenes, en lugar de mediante la lectura de textos.

8. Dejo para otra ocasión el examen de los procedimientos escenográficos empleados por el dramaturgo Lucas Fernández por cuestiones de espacio. No obstante, un acercamiento a sus églogas navideñas puede verse en San José Lera (2015). El uso teatral de figuras plásticas y elementos escenográficos, que era ya frecuente en los templos medievales (Young 1951: 3-29 y Recuero Puente 2017: 213), continúa empleándose en obras en la baja Edad Media (Toro Pascua 2000), como la *Representación del Nacimiento* de Gómez Manrique (Salvador Miguel 2015). Egido Martínez (2009) destaca la importancia de la cortina como como objeto esencial para tapar y destapar objetos en el teatro religioso de Lucas Fernández, Juan del Encina y de Gil Vicente. También el trabajo de Sánchez-Hernández (2017) analiza la escenografía en el teatro pasional de estos dramaturgos.

1496, pero representada en 1492), hay que esperar a que las prensas salmantinas de Hans Gysser publiquen en 1507 una nueva edición del *Cancionero* incluyendo la *Égloga de las grandes lluvias*, escenificada en 1498.[9]

De la *Copilaçam de todalas obras de Gil Vicente* (1562) interesa el primero de los cinco libros en los que se divide, que contiene «todas suas cousas de devação». Debido a la amplia producción de obras de este tipo, para esta ocasión restringiremos el corpus a aquellas piezas navideñas que se representan durante el reinado del monarca luso Manuel I (1495-1521) y su esposa María de Aragón, hija de los Reyes Católicos. Así, desde que Gil Vicente entra al servicio de la corte lusa en 1502, se sucederán escenificaciones del *Auto pastoril castelhano*, del de los *Quatro Tempos* y de la *Sebila Cassandra*, que serán objeto de estudio aquí, si bien se harán calas en el *Auto chamado da Mofina Mendes*, representado en 1534 durante el reinado de Juan III.

De las citadas piezas dramáticas de Encina y de Gil Vicente se analizarán teatralmente los pasajes que escenifican los episodios tópicos del ciclo: la Anunciación a la Virgen y a los pastores, las profecías del Mesías, el Nacimiento de Cristo y su Adoración por los pastores, puesto que se trata de escenas compuestas sobre pasajes bíblicos que requerirán para su representación de recursos escenográficos.

El hecho de que las rúbricas de las obras de ambos dramaturgos señalen el espacio escénico empleado da pistas sobre las características del lugar en el que se ejecutan las piezas. Para el caso de la *Égloga representada en la mesma noche de Natividad* de Encina, no cabe duda de que «en la sala adonde el Duque y Duquesa estavan oyendo maitines» (5) y «en la sala adonde los maitines se dezían» (13), son expresiones que remiten a un espacio consagrado a la liturgia como lugar de representación.[10] Ello llevaría a pensar en la capilla del palacio de Alba de Tormes como recinto utilizado específicamente para la ocasión (Williams 1935: 92-93).[11] En este sentido, la nómina de cantores, maestros de capilla, mozos y músicos de la capilla de Alba, según las fuentes documentales, permanecería al

9. Si bien es cierto que hay otra égloga más de Juan del Encina representada en la época navideña, su contenido no es plenamente de Navidad. Me refiero a la *Égloga representada en la noche de la Natividad de Nuestro Salvador*, que inaugura la sección de «Representaciones» y que también se puso en escena en la Nochebuena de 1492. Ahora bien, conviene tenerla muy presente para contextualizar la siguiente égloga navideña porque se representa en la misma Nochebuena y por el uso escenográfico que se hace de las estancias del palacio ducal de la Casa de Alba. No obstante, hay críticos que consideran esta égloga como un prólogo a la segunda, plenamente navideña, escenificada tras ella (Encina 2001).

10. Para citar los fragmentos usados del teatro de Encina sigo la edición de Alberto del Río (Encina 2001), mientras que para la de Gil Vicente empleo la de Camões (Vicente 2002), por lo que solo remitiré a las páginas o versos de respectivas ediciones. Álvarez Pellitero (1994: 92-93) ha relacionado la obra con el oficio litúrgico del *Ordo prophetarum*, al que parece que complementa.

11. Javier Huerta (2012: 18-19) propone el palacio de Monterrey, también propiedad de los duques de Alba en la capital charra, como uno de los espacios teatrales posibles de representación de las piezas de Encina, aparte del palacio de Alba de Tormes. Sin embargo, el palacio de Salamanca se acabó de construir en la fecha tardía de 1539, por lo que no parece que fuera el lugar donde se representaron las églogas de Encina.

servicio de este tipo de ocasiones formando parte del elenco de representantes (Fitz-James y Falcó 1959: 26-27, 47, 277; Calderón Ortega 2005: 277).

Con las piezas navideñas de Gil Vicente ocurre algo similar. Según las acotaciones explícitas de la *Copilaçam*, el *Auto da Sebila Cassandra* se representa en 1513 en el monasterio de Xabregas, mientras que el *Auto dos Quatro Tempos* se escenifica hacia 1511-1513 en la capilla de San Miguel del palacio de Alcaçova (51 y 89). A pesar de esta aparente disparidad de espacios escénicos y de ciudades, ambas remiten a un espacio sacro, privado, cerrado y culto, empleado como escenario teatral. Por otra parte, las rúbricas iniciales del *Auto pastoril castelhano* y del *Auto chamado da Mofina Mendes* indican que ambas tienen lugar durante las «matinas do Natal» de 1502 y de 1534 respectivamente (23 y 111), aludiendo a los oficios de Maitines y remitiendo de nuevo a ese contexto de celebración paralitúrgica privada.

Generalmente, en las capillas de estos recintos sacros se instalaban sitiales, cortinas y estrados reservados a sus anfitriones. Así, en la Corte castellana está bien atestiguada la colocación de este mobiliario en la capilla regia, donde la reina Isabel se situaba en un sitial dispuesto sobre un estrado cubierto de alfombras que quedaba oculto por ricas cortinas para poder presenciar los oficios divinos.[12] Asimismo, parece que la capilla de los duques de Alba en la localidad salmantina también fue objeto de importantes y sucesivos cuidados, a juzgar por la *Memoria de las cosas que están puestas en el oratorio nuevo, pinturas, cosas de capilla y reliquias*, inventario de hacia 1586, que registra varios objetos lujosos, como doseles, cortinas de varias hechuras o piezas de brocado, para acomodar al IV duque en su oratorio privado y en la capilla del palacio (Falcó y Osorio 1891: 136-140).

Esta costumbre castellana de instalar estrados ante el altar también se extendía al territorio luso. En efecto, los reyes Manuel I y María de Aragón se colocan en tribunas y sitiales, separados uno de otro, en la propia capilla del palacio de Lisboa para la celebración de la Nochebuena de 1500. El propio embajador de los monarcas castellanos, Ochoa de Isasaga, describe el ritual en la carta ya citada:

> a las ocho oras, vino el señor rey a la cámara de la señora reyna y fueron a los maitines de la misma manera que fueron a las biésperas, y el señor rey, dexando a la señora reyna en la tribuna, deçendió abaxo, donde estava puesto su sitial con cortinas, y oyeron los maytines solepnemente. (Révah 1952: 93-94)

Al día siguiente, los reyes acuden a misa por la mañana y se sitúan en la capilla del mismo modo: «el señor rey llevó a la señora reyna del braço esquierdo hasta la tribuna, y dexándola allí, deçendió abaxo a su sitial» (Révah 1952: 95). Concluidos los oficios de maitines, y llegada la tarde, la reina, a fin de presenciar los momos en los que participa el propio monarca:

12. González Marrero (2005: 93 y 143). Existe, además, una serie de «ordenaciones» sobre el modo en el que los mozos de capilla deben instalar los estrados elevados en dicho espacio (Domínguez Casas 1993: 213-214).

> fué con sus damas a la sala grande del aposentamiento del señor rey que estava muy llena de gente con grand estruendo como para fiesta que se esperava; y fuése drecho al estrado donde estava un doser de brocado y debaxo seys almoadas de brocado en rencle de dos en dos y asentóse en cabo por la parte drecha, dexando el lugar vazío para el señor rey; y las mugeres y las damas se asentaron desde el pie del estrado. (Révah 1952: 97)

Tras haber delimitado el espacio escénico, de carácter culto y privado, en el que se representan las obras navideñas en Castilla y Portugal, es momento de analizar teatralmente algunos de los episodios (pseudo)bíblicos que se escenifican en ellas. Así, en las sucesivas páginas se examinará la representación de los episodios de la Anunciación de la Virgen, la Anunciación a los pastores, las profecías sobre el Milagro, el propio Nacimiento de Jesucristo y la Adoración de los pastores.

La Anunciación a la Virgen

Primeramente, para reconstruir la teatralización de la Anunciación de la Virgen por el Arcángel en la *Égloga representada en la mesma noche de Navidad*, de Encina, pudieron emplearse soportes iconográficos como tapices, cuadros o pinturas de temática religiosa para ambientar la obra y ser empleados como escenografía. En ella, la escenificación del pasaje bíblico sucede a través de la narración del evangelista y pastor Lucas:

> Embió Dios embaxada
> a la Virgen con Graviel
> para en ella venir Él,
> y luego quedó preñada.
> Dizen que estava turbada
> del mensage nunca visto,
> mas quedó muy confortada,
> que esperava ser llamada
> la madre de Jesucristo. (vv. 46-54)

Este parlamento bien pudo haber estado acompañado de la visualización de un objeto artístico que reflejara materialmente lo que Lucas expresa a través de la palabra, siendo así un apoyo visual muy potente y efectivo para los espectadores. Como la pieza se representó en la capilla ducal, no sería extraño encontrar en el recinto representaciones plásticas del Milagro como *La Anunciación con el I duque de Alba*, García Álvarez de Toledo, padre del mecenas de Encina, don Fadrique de Toledo (figura 1). Dado que el primer duque de Alba falleció en 1488, lo más lógico es pensar que la pintura se hizo antes de esa fecha, en vida del benefactor y por encargo del mismo. Destaca la presencia física del mecenas, actuando como testigo del pasaje bíblico en actitud devota, algo que se repite en numerosas manifestaciones artísticas de la época

auspiciadas por la alta nobleza. El propio lienzo actúa, además, como una representación de un acto devocional del donante.[13] Igualmente, no hay que olvidar el carácter «teatral» de la escena en la que el duque es «espectador» de la representación de la Anunciación.

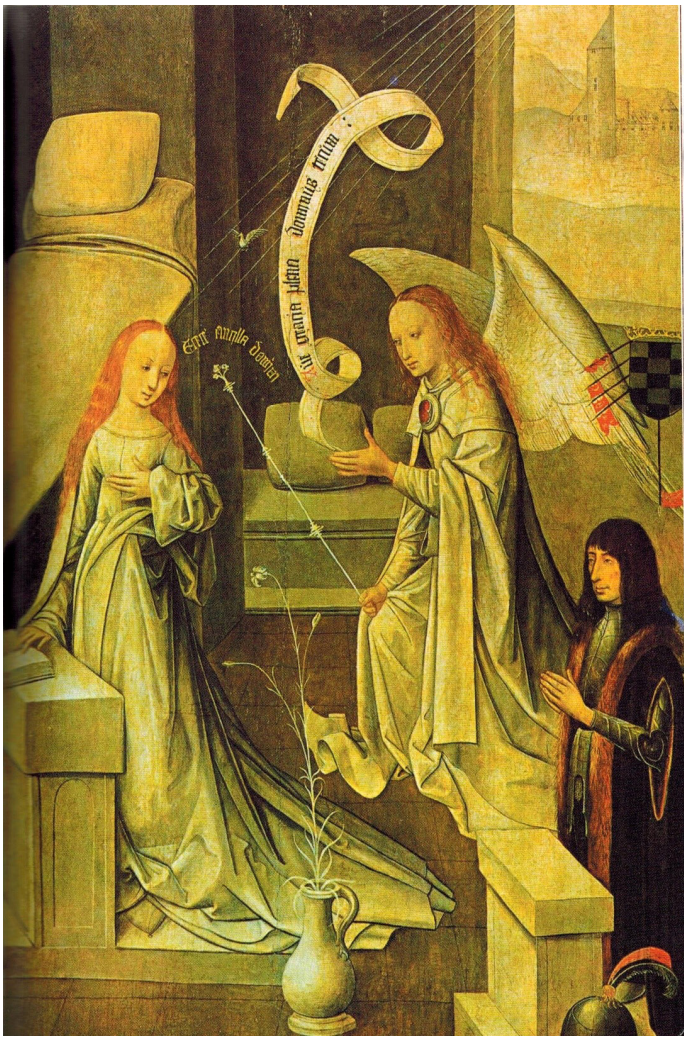


Figura 1
La Anunciación con el I duque de Alba, hacia 1470-1510. Maestro de la Virgo inter Virgines. Palacio de Liria. Fuente: Sampedro Escolar (2007: 128-129).

13. Molina i Figueras (2000: 96-97) ofrece más muestras de plasmaciones plásticas de otros donantes, realizadas «según los preceptos de la meditación afectiva».

La temática mariana también era uno de los asuntos preferidos para ser plasmados de forma iconográfica en los paños de devoción. Así, en 1502 y con motivo del viaje a su tierra natal junto con Felipe el Hermoso, Juana I de Castilla encarga al tapicero Pieter Van Aelst una serie de seis tapices para obsequiar a su madre, la reina. Uno de ellos representaba el siguiente motivo: «Dios envía al Arcángel San Gabriel a la Virgen María» (figura 2).

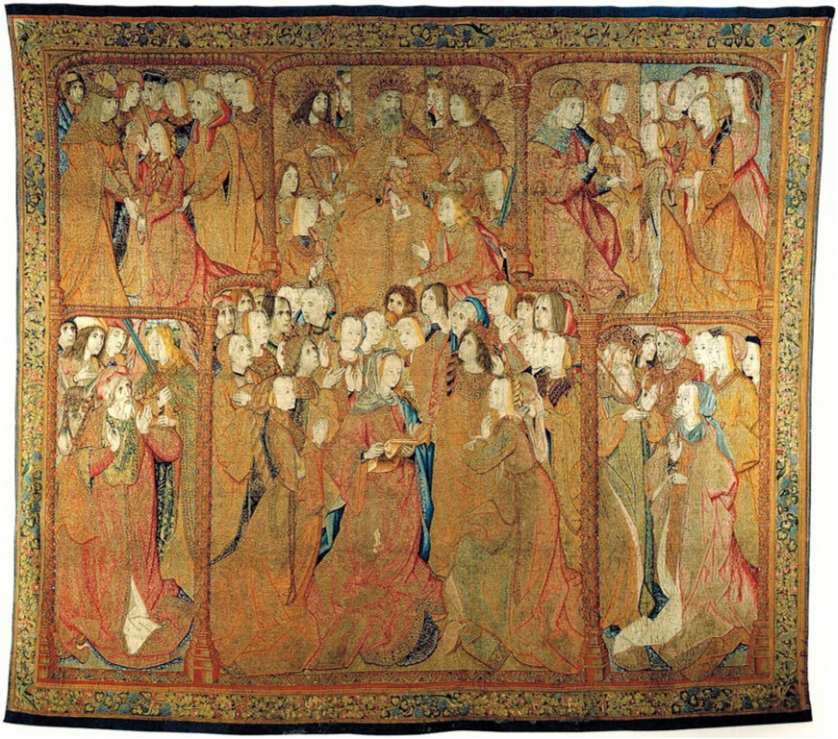


Figura 2
Dios envía al Arcángel San Gabriel a la Virgen María.
Fuente: Herrero Carretero (2004: 46).

Figura 3
Detalle.

En su parte central superior (figura 3), el paño refleja pictóricamente lo que el personaje de la égloga navideña de Encina describe verbalmente: «Embió Dios embaxada / a la Virgen con Graviel» (vv. 46-47). Tras esa misión angelical, Lucas narra la bíblica Anunciación de san Gabriel a la Virgen (vv. 50-54). Dicho pasaje fue el tema central de abundantes producciones artísticas como «La Salutaçión de Nuestra Señora con el Ángel», un grupo escultórico que la reina Isabel encarga al escultor y entallador Roberto Alemán en 1501 (Domínguez Casas 1993: 187). Las imágenes, de unos treinta centímetros de altura, formaban parte de un grupo escultórico que representaba el Nacimiento de Jesucristo con María y José, la Anunciación de los Ángeles a los pastores y la Adoración de los Reyes, y serían visibles desde los estrados situados ante el altar.

Igualmente, los sucesivos inventarios que se realizaron en los meses finales de vida de la reina Isabel y las propiedades que se registran a su muerte recogen objetos artísticos que reproducen el hecho bíblico. Así, en el *Libro de las cosas que están en el tesoro de los alcaçares de la cibdad de Segovia*, confeccionado a finales de 1503, se enumera «vn paño pequeño de deuocion en que esta la salutacion de nuestra señora e el nacimiento de nuestro señor tiene de largo quatro varas e de cayda quatro varas y media» (Sánchez Cantón 1950: 112). También en otros inventarios de 1505 se registran más objetos definidos como «cosas de devoción»: «otro paño de la salutaçion», «otro tal paño que tiene la salutaçion» y «otra tabla de la salutaçion que tiene de alto dos terçias e de ancho media vara escasa» (Sánchez Cantón 1950: 177 y 180). De lo visto, no cabe duda de que

existía una gran variedad y cantidad de imágenes, tapices y tablas que reproducían el tema mariano con una intención devocional. Por ello, no resulta extraño que poseyeran un añadido uso litúrgico y teatral.

Continuando con el análisis teatral, el *Auto de Mofina Mendes*, representado por Gil Vicente en 1534, presenta una evolución del motivo. En él, la Virgen se convierte en *dramatis persona* y la Anunciación se escenifica de manera amplificada, presentando a la Virgen como una reina y a las Virtudes (Pobreza, Humildad, Fe y Prudencia) como damas de compañía, que son acompañadas por cuatro ángeles:

> Em este passo entra Nossa Senhora vestida como rainha com as ditas donzelas, e diante quatro Anjos com música, e depois de assentadas começam cada ũa d'estudar per seu livro. (vv. 132/133)

Un vistazo rápido por las artes plásticas de la época muestra que el relato bíblico también es plasmado iconográficamente. La ya citada colección de tapices de Juana I de Castilla incluye un tapiz de *La Anunciación* que contiene elementos similares a los que se encuentran en la obra de Gil Vicente: aparecen damas rodeando a la Virgen y también se muestran las sagradas escrituras que se encuentra leyendo María cuando llega el arcángel Gabriel (figuras 4 y 5). Dadas las coincidencias temáticas, es posible que Gil Vicente recurriera a la iconografía sacra para caracterizar a los personajes y ambientar la escena, dotando a su obra de una mayor solemnidad.[14]

En este *Auto* también se emplea un recurso escénico a través de la incorporación de una cortina que acota la escena de la Virgen-reina con sus Virtudes-damas y la aparición del Ángel, y la separa, del resto de personajes que aparecerán después. Dicho mecanismo escénico se señala de forma explícita a través de una acotación inserta al final de la trama: «Em este passo se vai o anjo Gabriel, e os anjos à sua partida tocam seus instrumentos, e cerra-se a cortina, e ajuntam-se os pastores pera o tempo do nacimento» (vv. 314/315).

Esta «cortina» posee la función de separar esta escena sacra de la siguiente, que contiene un tono menos elevado por tener como protagonistas a pastores. Este recurso escenográfico cuenta con una función añadida, la de cubrir, y posiblemente descubrir, una apariencia. Así, el *Auto* es una suerte de representación iconográfica del Misterio que el público de la época encontraba plasmada en distintos soportes artísticos. Gil Vicente convierte en teatro el hecho bíblico, logrando un verdadero *ut pictura theatrum*. La novedad reside en que lo que cubre la cortina es una «apariencia bíblica animada», si se permite la expresión.[15]

14. Sales Machado (2005 y 2018) ha estudiado en sus trabajos la importancia de la iconografía del teatro de Gil Vicente, sobre todo en las obras teatrales cronológicamente posteriores a las estudiadas aquí y con una temática profana. Brilhante (1990), Camões (1991), Mendes (1992) y Navas (1989) han realizado un acercamiento al teatro de Gil Vicente desde perspectiva escénica.

15. El uso teatral de cortinas como mecanismo para cubrir y descubrir objetos e imágenes durante las representaciones ya era habitual en el teatro litúrgico en latín. Así, en el *Officium pastorum*

Figura 4
La Anunciación. Pierre van Aelst, hacia 1502-1504, Monasterio de San Lorenzo de El Escorial. Fuente: Herrero Carretero (2004: 47).

En la pieza, la llegada del Ángel la anuncia otra didascalia explícita: «entra o anjo Gabriel dizendo» (vv. 214/215), cuyo parlamento es una paráfrasis de las palabras bíblicas:

Oh Deos te salve Maria
chea de graça graciosa
dos pecadores abrigo
goza-te com alegria
humana e divina rosa
porque o senhor é contigo. (vv. 215-220)

---

escenificado en la Catedral de Rouen en el siglo XIII, una acotación señala que: «Item Obstetrices cortinam aperientes, Puerum demonstrent». En la obra, incluso los pastores dialogan con la Virgen recién parida (Recuero Puente 2017: 220-221; Young 1951: 16-19).

Figura 5
Detalle.

A continuación, se narra de forma amplificada la reacción bíblica de la Virgen, que se turba por la noticia, pero acepta la voluntad de Dios (vv. 221-314). El parlamento angelical pudo haber estado acompañado por la presencia de una filacteria en la mano del personaje del Ángel, que recogiera en latín sus palabras, tal como se refleja en el citado lienzo de la Casa de Alba (figura 1).

Parece, pues, que el análisis de la escenificación de este pasaje bíblico en estas dos obras en concreto apunta a la tendencia general que se aprecia en el teatro de esta época de transición en Castilla y Portugal. Al ser un tema plasmado con tanta frecuencia en el arte, no es de extrañar que ambos dramaturgos se valieran de su existencia, bien para inspirarse, bien para emplearlos con una funcionalidad escénica.

La Anunciación a los pastores

Otro de los episodios representado en el teatro navideño es la Anunciación a los pastores. En general, este relato presenta poco desarrollo en las obras estudiadas aquí. El parlamento del Ángel se convierte en una intervención muy breve y, las más de las veces, es referida por los pastores. Estos, testigos de la Buena Nueva comunicada por los personajes angelicales, relatan a sus otros compañeros lo experimentado.

En la *Égloga representada en la mesma noche de Navidad*, de Encina, el evangelista Lucas ejerce ahora de uno de pastores que reciben la Anunciación del Ángel, junto con Lucas, Juan y Mateo:

> Assí digo yo tanbién,
> que nacido es en Belén
> y de un ángel lo supimos.
> Aunque gran temor huvimos
> y nos puso gran anteo,
> gran gasajo recebimos,
> que a los ángeles oímos
> la grolla del celis Deo.
> Sonavan con gran dulçor
> unos sones agudillos
> de muy huertes caramillos
> al nacer del Redentor. (vv. 74-85)

¿Cómo se completaría este parlamento? ¿Sonaría música y se ejecutaría algún canto, «la grolla del celis Deo», recreando el espacio sonoro? Según se desprende del diálogo, la Anunciación se relata de manera implícita, sin la aparición escénica del Ángel que, por el contrario, se intuye como figurante que, acompañado de otros personajes celestiales, ejecuta una composición musical en escena («que a los ángeles oímos») que bien pudiera ser la traducción del *Gloria in exelsis Deo* que el propio Encina inserta en su *Cancionero* (Encina 1996: 176-177), es decir, podría ser el propio coro de la capilla, con una vestimenta angelical, el que entonara el himno litúrgico, convirtiéndose, por un momento, en actores.

En este sentido, no conviene olvidar el contexto litúrgico en el que se introduce la pieza ni el hecho de que el propio autor también compusiera villancicos pastoriles sobre el efecto que la aparición del Ángel produce en los rústicos. Así, «Anda acá, pastor» y «Dime, zagal, qué has habido» (Encina 1996: 733-735) bien pudieron haber sido interpretados en escena amplificando el pasaje teatral y confiriendo un tono más cómico al hecho bíblico representado. Es más, la escena parece describir algo similar a lo que los reyes portugueses presencian en la capilla palaciega de Lisboa donde, tras los maitines, escuchan «solepnemente, con hórganos y chançonetas» a unos pastores «que entraron a la sazón en la capilla dançando y cantando *gloria in eçelsis Deo*» (Reváh 1952: 94).

En territorio luso, en la representación que Gil Vicente realiza del *Auto pastoril castelhano* en 1502, el Ángel es un personaje teatral más que se introduce en escena mediante un mecanismo de apariencia, como los ya vistos, marcado mediante esta didascalia explícita, que señala que los pastores «dormem e o Anjo os chama cantando» (vv. 253/254). Aunque su intervención parece muy breve, pues solo pronuncia dos versos («¡Ha, pastor! / qu'es nacido el Redentor», vv. 254-255), su presencia escénica seguramente pudo haberse alargado mediante la interpretación cantada del *Gloria*, realizada también por el coro musical de apariencia angelical, dado que el pastor Gil, que le ha escuchado, relata al resto de rústicos, de

forma amplificada, lo que el Ángel le ha anunciado: «a los ángeles lo oí (…) / Oh, qué tónica acordada / de tan fuertes caramillos» (vv. 259-261).[16] De esta forma, la escenificación de la escena se asemeja a la *Égloga* del dramaturgo castellano.

También Encina teatraliza el motivo en la *Égloga de las grandes lluvias*. En ella, el Ángel aparece como *dramatis persona* en el argumento de la pieza y presenta una evolución con respecto a su primera égloga. Aquí realiza una breve entrada en la que, a modo de apariencia, igual que en el *Auto* gilvicentino, anuncia la Buena Nueva con mayor detenimiento:

> Pastores, no ayáis temor,
> que os anuncio gran plazer.
> Sabed que quiso nascer
> esta noche el Salvador
> redemptor,
> en la cibdad de David.
> Todos, todos le servid,
> qu'es Cristo, nuestro Señor.
> E doyos esta señal
> en que le conosceréis:
> un niño embuelto hallaréis
> pobremente so un portal.
> Y aun es tal
> qu'en un pesebre está puesto
> y conosceréis en esto
> aquel gran Rey celestial. (vv. 193-208)

Parece, además, que su entrada se ha producido de improviso («Pastores, no ayáis temor»), posiblemente mediante un descorrimiento de cortina, puesto que el pastor Juan reconoce después que ha sentido gran miedo por el susto ante tal inesperada aparición (vv. 221-222).

Parece que, en estos pasajes bíblicos, por tanto, se recurre más bien a personajes interpretados bien por actores, bien por cantores de la capilla, en lugar de ofrecer su representación pictórica plasmada en lienzos o retablos, que son suplidos mediante la vestimenta angelical del coro musical.

Las profecías

Las obras teatrales analizadas también escenifican otro tema cronológicamente anterior al de la Anunciación y la Adoración, el de las profecías.[17] En la *Égloga de Navidad*, de Encina, el evangelista Marco parafrasea las palabras del profeta Isaías:

16. Tovar Iglesias (2004: 63) señala que la presencia escénica del Ángel, dado su carácter sobrenatural, pudo haberse realizado mediante el empleo de tramoya escénica para ejecutar el vuelo del Ángel.
17. Saraiva (1981: 89-92) ofrece una evolución del *ludus prophetarum* tanto en el arte como en el teatro.

D'Éste son las profecías
que dizen que profetaron
aquellos que pernunciaron
la venida del Mexías,
cuyas carreras y vías
antes d'Él aparejava
el hijo de Zacarías,
la boz que tú, Juan, dezías
que en el desierto clamava.
Aquel que nos predicó
que vernía después d'él
otro más valiente qu'él,
que es Aqueste que oy nació.
Y Éste mesmo le embió,
yo le vi por nuestra aldea
y aun él dixo: «No so yo,
ni menos soy dino, no,
de desatar su correa». (vv. 109-126)

Esta escena pudo haber estado acompañada de un elemento icónico que ilustrara sus palabras. En el arte, la palabra de los profetas y de las sibilas es frecuentemente representada mediante filacterias o pergaminos, como sucedía con las palabras del arcángel Gabriel (figura 1). También el tapiz de Isabel la Católica denominado *Nacimiento de Jesús*, de hacia 1498, desarrolla en su parte central el tema bíblico del Nacimiento, mientras que las escenas evangélicas flanquean dicha composición a ambos lados y por la parte superior (figura 6). En estos tres compartimentos se representa a Habacuc y Daniel en la parte superior del paño, a Miqueas en la izquierda y a Isaías en la derecha. En dichas escenas, los cuatro profetas muestran sus mensajes bíblicos a través de las citas latinas en las filacterias que portan (figura 7).

En el *Auto da Sebila Cassandra*, de 1513, las profecías presentan una evolución, puesto que son personificadas, dando voz a los profetas y sibilas que las presintieron. Así, además de Cassandra, la sibila protagonista, aparecen Erutea, Peresica y Ciméria, mientras que los profetas Salamão, Moisém, Isaías y Abraão conforman la parte masculina. Así, los profetas han pasado de ser referidos o representados iconográficamente en el arte a convertirse en plenos personajes teatrales. También en el *Auto dos Quatro Tempos* el profeta David adquiere vida escénica para adorar al Niño.

Más adelante, en el reinado de Juan III, el gilvicentino *Auto da Mofina Mendes* también contiene profecías sobre la Anunciación del Ángel y el Nacimiento de Jesucristo. En esta ocasión, el personaje sacro que sale a escena como *dramatis persona* es la Virgen, que es caracterizada, como ya se vio, como reina acompañada de sus damas-virtudes Fe, Prudencia, Pobreza y Humildad que, portando libros, leen las profecías de Ciméria, Erutea, Isaías, Cassandra, Moisém y Salomão. Esta vez se recurre al libro como soporte iconográfico para representar a las profecías (figura 5).

Como se ha podido observar, el teatro se nutre de las fuentes bíblicas, pero también del arte y de las representaciones iconográficas de las profecías sacras para construir la teatralidad de los episodios navideños.

El Nacimiento de Cristo y la Adoración

Por otra parte, el Nacimiento de Cristo y su Adoración también es teatralizado.[18] Al final de la *Égloga de Navidad* de Encina, el público conoce la intención de los pastores de ir a adorar al Niño a través del villancico que cantan y bailan, que parece señalar un progresivo acercamiento de los rústicos al pesebre. Ahora bien, el canto concluye sin recoger indicación alguna sobre si los pastores llegan a adorar a Cristo o no, pero, por las características de la pieza, y su contexto de representación, lo más lógico es que se produzca una Adoración ante alguna imagen de bulto presente en la capilla ducal.

Se trataría de una Adoración muda del pesebre, similar a la del *Auto dos reis magos*, de Gil Vicente, en cuyo final se introducen los propios Reyes de Oriente entonando un villancico, como señala la acotación: «aparecem os três reis magos cantando o vilancete seguinte» (vv. 342/343). Tras ello, una nueva acotación señala la acción que deben realizar estos personajes de manera simultánea, esto es, ofrecer sus presentes al Niño: «e cantando assi todos juntamente, oferecem os reis seus presentes. E assi muito alegremente cantando se vão» (p. 50). Por la descripción, debe pensarse en el uso escenográfico de un retablo similar al que se coloca en la capilla del palacio lisboeta en 1500 para celebrar la Navidad: «estava en el altar vn retablo deuoto, como en yglesia, y vna cruz grande, rrica (…) y predicó vn clérigo muy bien al nascimiento de Nuestro Señor» (Reváh 1952: 95). Por sus similitudes, este mismo desarrollo pudo haber tenido la *Égloga* de Encina, donde pudo haberse empleado un soporte escultórico como el que la reina Isabel encarga con la «ystoria dos pastores e quatro ángeles» (Domínguez Casas 1993: 110 y 187).

Por otro lado, en el *Auto da Sebila Cassandra*, de Gil Vicente, la Adoración del pesebre no la realizan los pastores sino los profetas y sibilas que protagonizan la obra. Pero, igualmente, se requiere la presencia de un objeto de bulto redondo, posiblemente un retablo como los descritos anteriormente, que muestre el Nacimiento al retirar de improviso la cortina que lo cubre (Camões 1995: 171), según indica la didascalia: «abrem-se as cortinas onde está todo o aparato do nacimento» (vv. 652/653).

También el *Auto de Mofina Mendes* escenifica el Nacimiento de Cristo, según esta acotación: «em este passo chora o menino posto em um berço, as Virtu-

18. Ferrario de Orduna (1964 y 1965) analiza en sus trabajos la transformación temporal en la iconográfica artística de la Adoración de los pastores y sus implicaciones en el teatro navideño de Juan del Encina Lucas Fernández y Gil Vicente.

Figura 6
Nacimiento de Jesús. Palacio de La Granja de San Ildefonso, Segovia. Hacia 1498.
Fuente: Herrero Carretero (2004: 34-35 y 87).

Miqueas
Et. tu. bethelee(m). terra Iuda./ nequaq(am). infima. es. i(n). principib(us). / Iuda. ex. te. e(n)i(m). exiet. dux. q(ui). / regat. populu(m). Miq(ueas). Vº III.

Isaías
Parvul(us). nat(us). e(st). nob(is). Et/ fili(us). dat(us). e(st). nob(is). et vocat(ur)/ nom(men). ei(us). admirabil(is)

Habacuc
Domine audivi auditorem tuam

Daniel
Lapis angularis is

Figura 7
Detalle.

des cantando o embalam» (vv. 670/671). Ahora bien, esta didascalia está describiendo una escena que no tiene correspondencia con el texto teatral; es decir, la escena del Nacimiento no va acompañada de diálogo, sino solo del canto de las Virtudes. Se trata de una especie de *tableaux vivant*, de un pesebre viviente que los espectadores contemplan por un breve tiempo, puesto que la misma acotación señala seguidamente la entrada del Ángel que comunica la Buena Nueva a los pastores: «o Anjo vai aos Pastores e diz cantando» (vv. 670/671). Así, podría interpretarse que estamos ante un espacio simultáneo en el que el auditorio contempla a un lado de la capilla el Nacimiento, compuesto por figurantes y con un Niño que llora, mientras que en la otra parte se produce la Anunciación del Ángel a los Pastores, configurando así, una suerte de retablo viviente que reproduce de forma simultánea ambos sucesos sagrados, como en obras artísticas que plasman estas escenas de forma paralela.

En el *Auto dos Quatro Tempos*, de Gil Vicente, la Adoración del pesebre por los Ángeles se produce en el inicio de la pieza, según esta didascalia: «chegando todas quatro figuras, o Serafim, Anjos e Arcanjo, ao presépio, adoram o senhor cantando o vilancete seguinte» (vv. 96-97). Pero, ¿cómo se representa la Adoración? Dado que los Ángeles se limitan a cantar mientras adoran al Niño, hay que pensar, de nuevo, en la presencia de una imagen ante la cual se postran, funcionando como elemento escenográfico. Tras la finalización de la escena, se iniciará la segunda parte de la pieza, con la presencia de los Cuatro Tiempos, que también adorarán al Mesías ante la misma imagen: «até chegarem ao presépio, vão cantando ũa cantiga francesa» (vv. 447/448).

Sin embargo, en el *Auto pastoril castelhano*, la Adoración de los pastores difiere de las vistas hasta ahora. Tras el anuncio del Ángel, los rústicos llegan a Belén y ofrecen sus donas. De entrada, podría parecer que se emplea un retablo del Nacimiento, similar a los ya referidos, ante el cual postrarse, pero la escena es más extensa y contiene un diálogo del pastor Gil, que primero saluda a San José, la Virgen y el Niño en conjunto, «ya vis que estamos acá» (v. 295), y después a la Virgen: «a vos, Virgen, digo yo (…)» (vv. 298-301). El Niño debe, incluso, llorar y temblar en escena, según las palabras de Gil:

> Señora con estos hielos
> el niño se está temblando
> de frío veo llorando
> el criador de los cielos
> por falta de pañizuelos. (vv. 312-216)

Entonces, ¿qué se empleó para representar el Belén? Seguramente la Virgen, San José y el Niño fueran figurantes. Pero, ¿quiénes eran estos actores mudos? ¿Podría ser que el Niño y la Virgen fueran, en verdad, el infante recién nacido, don Juan, y la reina doña María? Conviene recordar que el *Auto de ũa Visitação*, que Gil Vicente había escenificado en junio del mismo año, contaba con la reina María y el príncipe recién nacido como figurantes, ya que, como señala la di-

dascalia final, los pastores ofrecen sus regalos al recién nacido, simulando la Adoración bíblica: «entraram certas figuras de pastores e ofereceram ao príncipe os ditos presentes» (p. 21).[19] Se trata, por tanto, de un procedimiento original mediante el que los personajes sagrados son extraídos de las escrituras y convertidos en representaciones iconográficas vivientes.

Debido a la presencia de numerosas obras artísticas que reproducían el tema del Nacimiento en las diversas estancias palaciegas, quizás pueda entenderse por qué no tiene lugar la Adoración del pesebre en escena como tal. Es decir, el hecho de que los textos teatrales de Encina, sobre todo, no incorporen información didascálica sobre la necesidad de la presencia de una imagen o lienzo de la Natividad de Cristo, no implica que la representación no estuviera acompañada por un elemento iconográfico de este tipo y que sirviera para ambientar las obras. Quizás no hiciera falta indicar con acotaciones la escenificación de Adoración por los pastores mediante el empleo de escenografía, sino que bastaba con la mención del hecho para que los lectores de la época supieran que seguidamente se escenificarían las escenas del Nacimiento de Cristo y de la Adoración de los Pastores.

Conclusiones

De lo analizado en las páginas anteriores, se ha podido experimentar que el teatro de Juan del Encina y de Gil Vicente denota una evolución de las manifestaciones parateatrales conservadas. Para la puesta en escena de su teatro navideño, los dramaturgos pudieron recurrir a soportes artísticos variados que se hallaban presentes en las capillas nobiliarias. Parece que la búsqueda de conexiones con la iconografía de la época traslada el mismo tipo de escenas bíblicas, pero en diferentes soportes plásticos. Esta utilización de elementos artísticos en la representación teatral de sus respectivas obras sacras confería un uso escenográfico a objetos destinados originalmente para un uso no teatral. Así pues, sus

19. Respecto al motivo de la entrega de presentes en un contexto cortesano, conviene recordar, a modo de ejemplo, uno de los momos descritos en los *Hechos del Condestable don Miguel Lucas de Iranzo*, representado en 1462 en la residencia del noble, con motivo de la celebración de la Epifanía. En dicho momo, aparecen una dama y un recién nacido simulando ser la Virgen y Jesucristo: «desque [los nobles] ovieron çenado y levantaron las mesas, entró por la sala una dueña, caballera en un asnito sardesco, con un niño en los braços, que representaba ser nuestra Señora la Virgen María con el su bendito τ glorioso fijo, τ con ella Josep. Y en modo de grant evoçion, el dicho señor Condestable la reçibió, τ la subió arriba al asiento do estava, y la puso entre la dicha señora condesa τ la señora doña Guimar Carrillo su madre τ la señora Juana su hermana τ las otras dueñas τ doncellas que ende estavan. Y el dicho señor se retrayó a una cámara que está al otro cabo de la sala, y dende a poco salió de la dicha cámara con dos pajes muy bien vestidos, con visajes τ sus coronas en las cabeças, a manera de los tres Reyes Magos y sendas copas en las manos con sus presentes. Y así movió por la sala adelante, muy mucho paso, τ con muy gentil contenençia, mirando la estrella que los guiava, la qual yva por un cordel que en la dicha sala estaua. E así llegó al cabo della, do la Virgen con su Fijo estavan, τ ofreció sus presentes, con muy grant estruendo de trnpetas τ atabales y otros estormentos» (Mata Carriazo 2009: 71-72).

piezas navideñas teatralizan, de forma similar, los pasajes de la Anunciación de la Virgen, la Anunciación a los Pastores, las profecías sobre el Milagro, el propio Nacimiento de Jesucristo y la Adoración de los pastores.

En definitiva, se ha pretendido poner en valor la importancia de la reconstrucción escenográfica de las piezas teatrales de finales de la Edad Media y de inicios del Renacimiento en los reinos de Castilla y de Portugal como modo de valorar de una forma más acertada la consideración tradicional del primer teatro clásico en su contexto de representación.

Bibliografía

Alonso Romo, Eduardo Javier, «El reformismo vicentino en el contexto peninsular de su tiempo», *Gil Vicente: clásico luso-español*, Eds. María Jesús Fernández García y Andrés José Pociña López, Mérida, Junta de Extremadura, 2004, 183-97.

Álvarez Pellitero, Ana María, «Pervivencias e innovaciones en tránsito del teatro religioso medieval al del primer Renacimiento», *Cultura y representación en la Edad Media: Actas del Seminario celebrado con motivo del II Festival de Teatre y Música medieval d'Elx*, Ed. Evangelina Rodríguez, Alicante, Generalitat Valenciana, Conselleria de Cultura / Ajuntament d'Elx / Insittuto de Cultura Juan Gil Alberto, 1994, 89-99.

Asla, Alberto, «Las fiestas en la crónica del condestable Miguel Lucas de Iranzo», *Mundos medievales: espacios, sociedades y poder: homenaje al profesor José Ángel García de Cortázar y Ruiz de Aguirre*, Ed. Beatriz Arízaga Bolumburu, Santander, Universidad de Cantabria, 2012, 2 vols., t. 2, 1041-52, 29/1/2019, <https://www.academia.edu/35521025/Las_fiestas_en_la_cr%C3%B3nica_del_condestable_Miguel_Lucas_de_Iranzo>.

Azcona, Tarsicio de, «La reforma religiosa y la confesionalidad católica en el reinado de Isabel I de Castilla, la Católica», *Carthaginensia: Revista de estudios e investigación*, 31, 59 (2015), 111-136, 29/1/2019, <https://dialnet.unirioja.es/servlet/extart?codigo=5533672>.

Ballester Morell, Blanca, *La poesía devota del Cancionero de 1496 de Juan del Encina: Estudio crítico y análisis estilístico*, tesis doctoral dirigida por Lola Josa y Mariano Lambea. Universitat de Barcelona, 2014, 15 /1/2015, <http://hdl.handle.net/2445/49186>.

Braga, Teófilo, *Gil Vicente e as origens do theatro nacional*, Porto, Livraria Chardron, 1898.

Brilhante, Maria João, *Mofina. Vicente*, Lisboa, Quimera, 1990.

Calderón Ortega, José Manuel, *El ducado de Alba: la evolución histórica, el gobierno y la hacienda de un estado señorial (siglos xiv-xvi)*, Madrid, Dykinson, 2005.

Camões, José, *Tempos. Vicente*, Lisboa, Quimera, 1991.

—, «El espacio escénico en el teatro de Gil Vicente: Invención e integración», *Los albores del teatro español*, Eds. Felipe Pedraza Jiménez y Rafael González Cañas, Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha, 1995, 155-172.

Camões, José y João Nuno Sales Machado, «Who's in a name?», *A Custódia de Belém: 500 anos*, Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga, 2010, 89-103.

Cardoso Bernardes, José Augusto, *Revisões de Gil Vicente*, Coimbra, Angelus Novus, 2003.

Cátedra García, Pedro Manuel, *Poesía de Pasión en la Edad Media: el* Cancionero *de Pedro Gómez de Ferrol*, Salamanca, Seminario de Estudios Medievales y Renacentistas / Sociedad de Estudios Medievales y Renacentistas

/ Sociedad de Historia del Libro, 2001, 20/10/2013, <http://hdl.handle.net/10366/122202>.

Domínguez Casas, Rafael, *Arte y etiqueta de los Reyes Católicos: artistas, residencias, jardines y bosques*, Madrid, Alpuerto, 1993.

Egido Martínez, Aurora, «Telones parlantes del Siglo de Oro», *El teatro del Siglo de Oro: edición e interpretación*, Eds. Alberto Blecua, Ignacio Arellano y Guillermo Serés, Madrid, Iberoamericana, 2009, 113-173.

Encina, Juan del, *Obra completa*, Ed. Miguel Ángel Pérez Priego, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 1996.

—, *Teatro*, Ed. Alberto del Río, Barcelona, Crítica, 2001.

Espinosa Maeso, Ricardo, «Nuevos datos biográficos de Juan del Encina», *Boletín de la Real Academia Española*, 8, 40 (1921), 640-656.

—, «Ensayo biográfico del Maestro Lucas Fernández (¿1474?-1542)», *Boletín de la Real Academia Española*, 10 (1923), 386-424 y 567-603. 2/6/2015, <http://www.cervantesvirtual.com/portales/lucas_fernandez/obra-visor-din/ensayo-biografico-del-maestro-lucas-fernandez-1474-1542/html/f43a7c11-700d-4f04-a59b-986938b3(2af4_16.html#I_0_>

Falcó y Osorio, María del Rosario, *Documentos escogidos del archivo de la Casa de Alba*, Madrid, Imprenta de Manuel Tello, 1891, 30/5/2016, <https://ia802505.us.archive.org/17/items/documentosescogi00alba/documentosescogi00alba.pdf>.

Ferrario de Orduna, Lilia, «La adoración de los pastores: I. Juan del Encina y Lucas Fernández», *Filología*, 10 (1964), 153-178.

—, «La adoración de los pastores. II: El paso al Renacimiento en Gil Vicente y en las artes visuales», *Filología*, 11 (1965), 41-64.

Ferrer Valls, Teresa, «Vestuario teatral y espectáculo cortesano en el Siglo de Oro», *Cuadernos de teatro clásico*, 13-14 (2000), 63-84, 30/1/2019, <http://www.uv.es/entresiglos/teresa/pdfs/espectaculo.PDF>.

—, «La *Égloga de Plácida y Vitoriano* en el contexto de la producción dramática de Juan del Encina: la definición de un escenario híbrido», «*Un hombre de bien». Saggi di lingue e letterature iberiche in onore di Rinaldo Froldi*, Eds. Patrizia Garelli y Giovanni Marchetti, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2004, 505-518, vol. 1, 30/1/2019 <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc8p7s5>

Fitz-James y Falcó, Jacobo Stuart, *Discurso del Excelentísimo Señor Duque de Berwick y de Alba: Contribución al estudio de la Persona del III Duque de Alba*, Madrid, Imprenta de Blass y Cía, 1959.

Framiñán de Miguel, María Jesús, «Teatro religioso en Salamanca (1500-1627): estudio documental», *Edad de oro cantabrigense: actas del VII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro*, eds. Anthony J. Close y Sandra María Fernández Vales, Cambridge, Asociación Internacional del Siglo de Oro, 2006, 269-274, 8/11/2013, <http://cvc.cervantes.es/literatura/aiso/pdf/07/aiso_7_037.pdf>.

González García, Juan Luis, «Imágenes empáticas y diálogos pintados: arte y devoción en el reinado de Isabel la Católica», *Isabel la Católica: la magnificencia de un reinado. Quinto Centenario de Isabel la Católica, 1504-2004*, Madrid, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales / Valladolid, Junta de Castilla y León, 2004, 99-114.

González Marrero, María del Cristo, *La Casa de Isabel la Católica: espacios domésticos y vida cotidiana*, Ávila, Institución Gran Duque de Alba, 2005.

Hermenegildo, Alfredo, *Teatro de palabras: didascalias en la escena española del siglo XVI*, Lleida, Edicions de la Universitat de Lleida, 2001.

Herrero Carretero, Concha, *Tapices de Isabel la Católica: origen de la colección real española*, Madrid, Patrimonio Nacional, 2004.

Huerta Calvo, Javier, «Espacios poéticos en el primer teatro clásico», en Francisco Sáez Raposo (ed.), *Monstruos de apariencias llenos: espacios de representación y espacios representados en el teatro áureo español*, Bellaterra, Grupo de Investigación Prolope / Universitat Autònoma de Barcelona, 2012, 15-40.

Jordan Gschwend, Annemarie, «Dotes regias. Las colecciones de tapices de María de Portugal y Juana de Austria (1543-1573)», *Los Triunfos de Aracne: tapices flamencos de los Austrias en el Renacimiento*, Eds. Fernando Checa Cremades y Bernardo J. García García, trad. Vanessa de Cruz Medina, Madrid, Fundación Carlos de Amberes, 2011, 295-348, 8/11/2018, <https://www.academia.edu/26674230/Tapestries_from_the_Collection_of_Juana_of_Austria_and_Maria_of_Portugal>.

Martín Romero, José Julio, «Miguel Lucas ante Enrique IV: desobediencia y lealtad en *Los Hechos del Condestable Iranzo*», *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, 86 (2010), 47-81, 28/1/2019, <https://www.academia.edu/31733155/miguel_lucas_ante_enrique_iv._desobediencia_y_lealtad_en_los_hechos_del_condestable_iranzo>

Mata Carriazo, Juan de, *Hechos del Condestable don Miguel Lucas de Iranzo*, Granada, Universidad de Granada / Madrid, Marcial Pons, 2009.

Mendes, Margarida Vieira, *Cassandra. Vicente*, Lisboa, Quimera, 1992.

Molina i Figueras, Joan, «Contemplar, meditar, rezar. Función y uso de las imágenes de devoción en torno a 1500», *El arte en Cataluña y los reinos hispanos en tiempos de Carlos I*, ed. Joaquín Yarza Luaces, Madrid, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2000, 89-105.

Navas, María Victoria, *Pastoril Castellano. Vicente*, Lisboa, Quimera, 1989.

Oleza Simó, Joan (Dir.), *Teatros y prácticas escénicas. El quinientos valenciano*, Valencia, Institució Alfons el Magnànim / Madrid, Castalia / London, Tamesis, 1984, 2 vols., vol. I, 179-218, 30/1/2019, <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/teatro-y-prcticas-escnicas-0/html/>.

Pérez Priego, Miguel Ángel, *El teatro en el Renacimiento*, Madrid, Ediciones del Laberinto, 2004.

—, *Teatro renacentista*, Madrid, Libertarias, 2005.

Profeti, Maria Grazia, «Luogo teatrale e scrittura: il teatro di Juan del Encina», *Linguistica e Letteratura*, 7 (1982), 155-172.

Recuero Puente, Blanca, «El teatro litúrgico y la iconografía de la Navidad en la Edad Media», *Liceo franciscano: revista de estudio e investigación*, 208 (2017), 209-230.

Retuerce Velasco, Manuel, «El castillo de Alba de Tormes: primeros resultados arqueológicos», *Boletín de Amigos del Museo de Salamanca*, 2 (1992), 19-22, 29/10/2014, <http://eprints.ucm.es/23803/1/Retuerce_Castillo_Alba_Tormes.pdf>.

Révah, Israel Salvatore, «Manifestations théâtrales pré-vicentines: les *Momos* de 1500», *Bulletin d'histoire du théâtre portugais*, 3 (1952), 91-105.

Rodríguez Molina, José, «El mundo festivo del Condestable Iranzo», *El mundo festivo en España y América*, Ed. Antonio Garrido Aranda, Córdoba, Universidad de Córdoba, 2005, 55-76.

Sales Machado, João Nuno, *A imagem do teatro: iconografia do teatro de Gil Vicente*, Lisboa, Caleidoscópio, 2005.

—, «O Teatro por imagem», *Gil Vicente: compêndio*, eds. José Cardoso Bernardes y José Camões, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda / Coimbra, Imprensa da Universidade de Coimbra, 2018, 467-493.

Salvador Miguel, Nicasio, «Gómez Manrique y la *Representación del nacimiento de nuestro Señor*», *Revista de filología española*, 1 (2012), 135-180. <http://dx.doi.org/10.3989/rfe.2012.v92.i1.240>

Sampedro Escolar, José Luis, *La Casa de Alba: mil años de historia y de leyendas: del obispo don Gutierre a la duquesa Cayetana*, Madrid, La Esfera de los Libros, 2007.

San José Lera, Javier, «Lucas Fernández 1514-2014. Del texto a la escena», *eHumanista*, 30 (2015), 41-82, 15/5/2015, <https://www.ehumanista.ucsb.edu/sites/secure.lsit.ucsb.edu.span.d7_eh/files/sitefiles/ehumanista/volume30/5%20ehum30.m.sanjose.pdf>.

Sánchez Arjona, José, *El teatro en Sevilla en los siglos XVI y XVII: estudios históricos*, Madrid, Establecimiento Tipográfico de A. Alonso, 1887, 15/4/2018, <http://www.bibliotecavirtualdeandalucia.es/catalogo/es/consulta/registro.cmd?id=1013685>.

Sánchez Cantón, Francisco Javier, *Libros, tapices y cuadros que coleccionó Isabel la Católica*, Madrid, CSIC, 1950.

Sánchez-Hernández, Sara, «*Imagines pietatis*. Escenografía sacra en el primer teatro renacentista de Castilla y Portugal», *Anagnórisis. Revista de investigación teatral*, 15 (2017), 17-43, 1/7/2017, <http://www.anagnorisis.es/pdfs/n15/SaraSanchezHernandez(17-43)n15.pdf>.

Saraiva, António José, *Gil Vicente e o fim do teatro medieval*, Amadora, Bertrand, 1981.

Silva Marquès, João Martins da, «Armas e tapeçarias reais num inventário de 1505», *Congresso do Mundo Português*, 5, 3 (1940), 557-605.

Surtz, Ronald, «The Franciscan Connection in the Early Castilian Theater», *Bulletin of the Comediantes*, 35 (1983), 141-152. <https://doi.org/10.1353/boc.1983.0004>

Toro Pascua, María Isabel, «Espacio escénico y simbología religiosa en los albores del teatro cortesano», *Via Spiritus*, 7 (2000), 123-144.

Tovar Iglesias, Soledad, «Huellas del *Officium Pastorum* en el teatro castellano de Gil Vicente», *Gil Vicente: clásico luso-español*, eds. María Jesús Fernández García y Andrés José Pociña López, Mérida, Junta de Extremadura, 2004, 59-68.

Vicente, Gil, *Teatro castellano*, Ed. Manuel Calderón, Barcelona, Crítica, 1996.

—, *As obras de Gil Vicente*, Dir. José Camões, Lisboa: Centro de Estudos de Teatro da Facultade de Letras da Universidade de Lisboa / Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1, 2002.

Williams, Ronald Boal, *The staging of plays in the Spanish Peninsula prior to 1555*, Iowa City, University of Iowa, 1935.

Yarza Luaces, Joaquín, «Isabel la Católica coleccionista: ¿sensibilidad estética o devoción», *Arte y cultura en la época de Isabel la Católica*, Ed. Julio Valdeón Baruque, Valladolid, Ámbito, 2003, 219-248.

Young, Karl, *The drama of the Medieval Church*, Oxford, The University Press, 2, 1951.

La tragicomedia, un problema sin resolver de exégesis aristotélica*

Luis Sánchez Laílla
Universidad de Zaragoza
lsanlai@unizar.es

Recepción: 26/03/2019, Aceptación: 20/07/2019, Publicación: 04/12/2019

Resumen
La aparición de la obra *Il pastor fido* con la denominación de «tragicomedia» provocó un encendido debate teórico entre los defensores de este género, no contemplado en la *Poética* de Aristóteles, y sus detractores. Algunos de los argumentos empleados por unos y otros tuvieron su reflejo en las controversias que en torno a la comedia nueva se generaron a principios del siglo XVII en España, donde la obra de Guarini fue bien conocida. Sin embargo, y a pesar de que la comedia nueva fue asimilada desde el principio a la tragicomedia, no hubo en España un ejercicio sistemático y coherente de análisis teórico, desde postulados aristotélicos, tanto para su justificación como para su refutación, similar a la polémica entre el propio Guarini y Giason Denores. La comparación entre las ideas de estos autores y las de Francisco de Cascales y otros teóricos aristotélicos españoles contemporáneos, ponen en evidencia las limitaciones del pensamiento literario en España.

Palabras clave
teoría literaria; tragicomedia; Giambattista Guarini; *Compendio della poesia tragicomica*; Giason Denores; Cascales; *Tablas poéticas*

* Este trabajo se ha realizado en el seno del Grupo de Investigación de la Universidad de Zaragoza «Edición y estudio diacrónico de la literatura hispánica» (H-04_17R), reconocido por el Gobierno de Aragón.

ISSN 2462-6813 (papel), ISSN 1988-1088 (en línea)
https://doi.org/10.5565/rev/studiaaurea.354

Abstract
Tragicomedy, an unsolved problem of Aristotelian exegesis
The publication of *Il pastor fido* with the subtitle of "tragicomedy" provoked a strong theoretical debate between the defenders and the opponents of the new genre, not treated in Aristotle's *Poetics*. Some of the arguments that were used by ones and the others had an impact on the controversies about the *comedia nueva* in the early 17th century in Spain, where Guarini's work was well known. Nevertheless, despite the fact that the *comedia nueva* was soon assimilated to tragicomedy, Spain did not develop a systematic and coherent analysis, on Aristotelian basis, in order to justify or refute it, similar to Guarini's polemic against Giason Denores. The comparison between the ideas of these two authors and those of Francisco de Cascales and other contemporary Spanish Aristotelian theorists shows clearly the limitations of literary thought in Spain.

Keywords
Literary theory; tragicomedy; Giambattista Guarini; *Compendio della poesia tragicomica*; Giason Denores; Cascales; *Tablas poéticas*

Está por hacer una historia completa de las polémicas generadas por la aparición de *Il pastor fido* de Giambattista Guarini, adscrito a la denominación genérica de tragicomedia, y de su reflejo en la literatura española; no solo por lo que respecta a su recepción y su utilización como fuente de inspiración en obras españolas, sino a la adopción de los argumentos teóricos desarrollados por el poeta italiano para justificar este parto de su ingenio, monstruoso a los ojos de los estudiosos más apegados a las enseñanzas aristotélicas, a los que podemos denominar con el término de preceptistas en su sentido más recto. Un estudio comparativo riguroso de ambas experiencias literarias, con más conexiones en el plano teórico de las que en principio pudiera sospecharse, arrojaría nueva luz sobre este capítulo clave de nuestra historia literaria.

La oportunidad de este trabajo viene motivada por las carencias y también por las virtudes de nuestro pensamiento literario aurisecular. La reflexión sobre el arte de escribir comedias y demás géneros escénicos fue en España considerablemente

más pobre, no solo en cantidad, sino en calidad, que en Italia, verdadera metrópoli intelectual del mundo en la Edad Moderna. Sobre esto no merece la pena insistir: podemos darlo por bueno, como han hecho todos los críticos, y pasar a otra cosa. Sin embargo, si se repasa la literatura crítica pertinente, uno no acaba de saber muy bien a qué se debe esta inferioridad canonizada. Estamos ante una paradoja. La tradición filológica española ha tendido más a la aceptación sumisa que al contraste, quizás porque cada vez que se ha intentado la comprobación empírica de los datos descritos, los resultados se han empeñado en corroborar lo que muchas veces no eran sino intuiciones de inteligentes lectores. La bibliografía da buena cuenta de los innumerables plagios, reinterpretaciones o translaciones directas por parte de nuestros pensadores de los autores italianos —Escalígero en Pinciano; Robortello en el *Arte nuevo* de Lope; o Minturno y Robortello en Cascales—. Pero ¿cuál es la diferencia cualitativa verdaderamente significativa entre unos y otros, por lo menos en cuanto a los géneros dramáticos se refiere? Desde luego no lo es el conocimiento de la tragedia y el desarrollo de una teoría sobre el género aristotélico por excelencia. No cabe duda de que los españoles de este tiempo conocieron bien la *Poética* del filósofo griego, tan bien como llegaron a conocerla los italianos, puesto que en buena medida fue un conocimiento transmitido y compartido.

La solución hay que buscarla, a mi juicio, por otros derroteros. El análisis de los documentos teóricos españoles, sobre todo los grandes —Pinciano, Cascales o Carvallo—, demuestra la pericia de estos autores para interpretar, glosar y contrastar con la realidad las nociones literarias tomadas en consideración; pero saca también a la luz las limitaciones para afrontar las innovaciones literarias que trae el cambio de siglo. Y aquí entra en juego un capítulo fundamental de la literatura dramática española y europea: la *comedia nueva*, auténtica hidra escénica, que devoró géneros en cuestión de años causando general admiración y desconcierto. Si todavía hoy sigue desbordando a una legión de filólogos, pertrechados de modernos conceptos teóricos y teorías interpretativas, podemos comprender el desamparo que debieron sentir los intérpretes de nuestro Siglo de Oro, cuya única arma era un pensamiento aristotélico, ya sin filo a fuerza de blandirlo a diestro y siniestro. Pero es que, además, la aparición de la tragicomedia como nueva manifestación literaria, no contemplada por Aristóteles, señala el principio del fin de la *Poética* como texto básico de referencia en todo acto creativo.[1] Estas circunstancias son especialmente notorias en España, donde los teóricos dieron muestra de una evidente incapacidad o impotencia para dar explicación a un fenómeno dramático que, sin embargo, fue intuido como auténtica tragicomedia, y como tal fue combatido o defendido.

Durante muchos años ha imperado un cierto localismo en la interpretación de fenómenos literarios considerados específicamente españoles, como es el caso

1. A ello apunta Lope de Vega cuando declara, a propósito de Aristóteles, que «ya le perdimos el respeto» (*Arte nuevo*, v. 190).

de la *comedia nueva*. Pero, considerado en el conjunto de la producción tragicómica a la que asiste el final del siglo XVI en Italia, el teatro nacional español se reviste de nuevos significados, y los preceptistas italianos nos suministran explicaciones o soluciones a los problemas teóricos planteados que los españoles no encontraron, o no lograron plantear convenientemente.

Desde luego, no hay nada comparable en España al riguroso ejercicio de defensa de la tragicomedia *Il pastor fido* de Giambattista Guarini por parte de su propio autor, llevado a cabo desde presupuestos rigurosamente aristotélicos, que es el asunto central de este trabajo. Su elección nos permite establecer un contraste concreto y muy significativo entre las literaturas críticas italiana y española. En Italia, al contrario de lo que sucedió en España, hubo un intento de elaborar una teoría de la tragicomedia que abarcase el nuevo género en su totalidad, tratando de dar respuesta a todos y cada uno de los problemas planteados por sus diferentes facetas. Y vamos a tratar de ver de qué forma esas mismas preguntas y esas mismas respuestas tienen su reflejo solo de forma esporádica y fragmentaria en el pensamiento literario español de la época.

La tragicomedia como problema nuclear del siglo XVII

La tragicomedia, género limítrofe. El drama pastoral y la comedia nueva, especies de un género común. Ecos de la tragicomedia italiana en España. Defensores y detractores de un monstruo literario

El siglo XVI se presenta a los ojos del estudioso de la literatura como un hervidero de problemas de teoría literaria al que dan lugar los numerosísimos comentarios de la *Poética* de Aristóteles. La mímesis, la catarsis, lo maravilloso, la naturaleza moral de la Poesía o la oposición entre universal poético y particular histórico son algunos de los aspectos que van ocupando el interés de los tratadistas y los escritores en distintos momentos y a raíz de determinados acontecimientos literarios. A estos asuntos más generales se unen los que atañen a la definición de los géneros, que es uno de los campos más ricos e interesantes de la teoría literaria renacentista.

Sin embargo, en este trabajo, quiero centrar mi atención exclusivamente en un aspecto, de entre todos los posibles, propiamente teórico y relativo a la cuestión de los géneros, como es el de la tragicomedia. La aparición de la tragicomedia como nuevo género a finales del siglo XVI y principios del XVII produjo algunas de las polémicas más acres. Su trascendencia radica en su carácter «limítrofe» entre distintos géneros, en cuanto que, como ya he dicho, provocó una crisis en la *auctoritas* de la *Poética* como sustento explicativo de toda la creación literaria, y acabó convirtiéndose, como advierto en el epígrafe de ese apartado, el auténtico problema nuclear.

En España no faltaron los reflejos para asumir las cuestiones planteadas por la eclosión de nuevos géneros dramáticos —el drama pastoral en Italia y la comedia nueva en España; la tragicomedia como problema de fondo en ambos— a

finales del siglo XVI y muy próximos además en el tiempo. Pero lo cierto es que las dificultades se plantearon en primer lugar en Italia por la aparición de una serie de obras que tuvieron rápidamente difusión europea. Me refiero al *Aminta* de Torcuato Tasso (Venecia, Aldo Manuzio, 1581) y a *Il pastor fido* de Guarini (Venecia, Battista Bonfadino, 1589), ambas descritas por sus autores como «favole boschereccie» —es decir, fábulas de los bosques, término que las sitúa en el ámbito de la literatura pastoril, de amplia difusión en las literaturas romances— y, en el segundo de los casos, subtitulada como «tragicomedia pastorale».[2]

Apenas me voy a referir a la primera de ellas, *Aminta*, porque, a pesar de su altísimo valor literario, no deja de ser un antecedente de la obra de Guarini, que supo captar y profundizar en los valores del modelo, y fue una obra de menor repercusión más allá de las fronteras italianas. Por otro lado, ambas se integran en una tradición todavía más añeja en Italia y no ajena a nuestra literatura que es la de los coloquios pastoriles, la misma que en la que hunden sus raíces las églogas de Juan del Encina. El universo de la literatura de pastores es complejísimo, como muy bien ha estudiado López Estrada (1974), y se ensanchó por géneros diversos, en prosa o en verso, en el ámbito de la lírica o de la narrativa o del drama, pero nunca se pudo obviar ese principio germinal del diálogo entre pastores, al que bastaba suministrar unos medios mínimos de representación —unos actores y un escenario— para convertirse en un auténtico género dramático.

Realmente bastaba con eso, como se puede ver en *Aminta*, donde asistimos a los amores contrariados del pastor que da título a la obra y Silvia, y donde los valores propiamente dramáticos se nos antojan muy escasos, habida cuenta de que tan apenas hay acción. Ninguno de los acontecimientos esenciales —y eso que hay algunos tan dramáticos como un suicidio frustrado— se produce en escena, sino que son narrados en diálogos entre los distintos personajes, dando lugar a duplicaciones, simetrías y puntos de vista cruzados sobre los mismos hechos, método compositivo que luego utilizaría Cervantes con tanto aprovechamiento. Lógicamente, son los valores de la palabra poética los que van a asegurar la pervivencia de *Aminta*.

Esta dramatización se hizo constante en el marco de las cortes renacentistas italianas, en gran parte porque el dulce coloquio entre estos refinados pastores servía de vehículo para conceptos y valores de gran predicamento entre miembros de estos círculos aristocráticos. Por un lado, se sugería una escena natural, un modelo de vida pura y de sentimientos espontáneos que suponía una evasión de las ilusiones del mundo cortesano, dando cuerpo al tópico del menosprecio de corte y alabanza de aldea, y, por otro, se idealizaban los aspectos más frívolos y hedonísticos de la vida en la corte, de forma que las representaciones teatrales se convertían en pretextos mundanos para la expresión libre de los sentimientos amorosos. El público cortesano se recrea en esta época en la moda de las «cuestiones de amor» a la italiana por influencia del *Filocolo* de Boccaccio, que tiene su reflejo en el teatro popu-

2. Para un estudio monográfico del drama pastoral italiano, véase Sampson (2006).

lar con los coloquios de Lope de Rueda (Oleza Simó 1984). Porque el teatro popular y el teatro cortesano no fueron nunca compartimentos estancos; de hecho, para Oleza, el teatro de origen palaciego se vio obligado a salir a la calle para ganar la batalla al teatro populista e italianizante y, a causa de esta apertura al gran público, se produjeron una serie de fenómenos literarios que podemos denominar de «transición» a la comedia. Mediante el análisis de églogas publicadas o representadas en Valencia en la segunda mitad del siglo XVI, ya mostró cómo se evolucionó del primitivo «juego literario de salón» a obras cada vez más complejas, en las que se combinan los patrones rústicos de la égloga, los modelos bucólicos virgilianos y las primeras manifestaciones de la comedia nueva.

En este contexto en el que se mezclan la ficticia espontaneidad del universo pastoril y el extremo artificio cortesano se produjeron las representaciones de *Aminta* y de *Il pastor fido*. La primera en el palacio de los duques de Este de Ferrara —epicentro de otros patrones literarios relacionados con la épica, o la heroica, como dice el Pinciano— y la segunda en la suntuosa corte de los Gonzaga en Mantua, cuando ya se acerca el fin de siglo. Pero estas representaciones no se producían solo en Italia. Hoy sabemos del cultivo de la égloga en los teatros de la nobleza con ocasión de conmemoraciones, circunstancias políticas concretas o rituales cortesanos de distinta naturaleza. Representaciones que respondían a dos corrientes teatrales que confluyen: por un lado, los motivos cómicos y costumbristas de las viejas piezas litúrgicas, en las que los pastores tenían un papel destacado, sobre todo en las relacionadas con la liturgia navideña (Rodríguez Mancho 1984); y, por otro, la tradición culta de las églogas virgilianas, en las que damas disfrazadas de pastoras se abrían mutuamente el corazón y narraban sus platónicos amores (Oleza Simó *et al.* 1984). Y todo esto en ese periodo que coincide con el destierro valenciano de Lope y lo que viene a ser algo así como la prehistoria de su nuevo concepto de comedia según la ya vieja tesis de Rinaldo Froldi (1968).

No en vano, varias son las obras pastoriles del primer Lope, género por el que volverá a interesarse en torno a 1615, con la escritura de *Arcadia*, muy contaminado ya con esquemas formales y temáticos de la comedia mitológica. La huella de *Il pastor fido* es evidente en *El verdadero amante* —ya en el título, que es una acertada traducción—, comedia publicada en la *Parte XIV* (1620), pero que pudo ser compuesta a finales del siglo XVI —entre 1588 y 1595, según Morley y Bruerton (1968), y McGaha (1985), que es quien la ha estudiado con más detalle—, fecha que habla con claridad del caudal enorme de los flujos culturales entre España e Italia en este momento, si tenemos en cuenta la fecha de la primera edición de *Il pastor fido*.[3] No obstante, no todo es influencia italiana y Schoell (1987) identificó en las obras pastoriles de Lope de Vega multitud de interferencias entre la herencia de las églogas castellanas de Encina y Lope de Rueda y el drama pastoral italiano de Tasso y Guarini.

3. Véanse a este respecto los trabajos de Trambaioli (2010a, 2010b y 2012) y Meunier (2018).

En este punto, no está de más recordar algunos hitos de la recepción de este último. Podemos situar el comienzo de la fortuna crítica del poeta italiano en España en la traducción de *Il pastor fido* llevada a cabo por Cristóbal Suárez de Figueroa en Nápoles en 1602 —el mismo año de su publicación definitiva—, y alabada por Cervantes en la segunda parte del *Quijote*, cap. LXII, y por Gracián, tanto en la *Agudeza* como en *El Criticón*. Hubo otras dos traducciones posteriores de Pedro Patricio Mey (Valencia, 1609) —buena prueba de que por allí seguía vigente el gusto por este tipo de literatura— y de Isabel Correa (Amberes, 1641) —que estudió López Estrada (1994) por el interés de su prólogo para la teoría de la traducción—. Y como testimonio de que la obra de Guarini se convierte en un clásico europeo tenemos la versión en teatro de gran espectáculo que montan a mediados de siglo Solís, Coello y el mismísimo Calderón de la Barca (López Estrada 1989 y Trambaioli 2011).

Como vemos, Lope de Vega conocía las obras de Guarini, que imita en algunas de sus comedias pastorales, y probablemente conoció el contenido de su polémica con Denores,[4] sobre la que hablaré a continuación, como la conocieron Ricardo del Turia y otros preceptistas españoles. Es cierto también que no se puede meter en un mismo saco la producción de ambos autores, Lope y Guarini, tan distinta en cuanto a su intención y a su concreción formal, pero los dos fueron progenitores de obras mixtas —«monstruos poéticos» para sus detractores en España y en Italia—, y sus partidarios emplearon con frecuencia los mismos argumentos a uno y a otro lado del Mediterráneo. La *comedia nueva* fue recibida e interpretada, o quizás sería mejor decir presentida, como *tragicomedia*[5] y su trascendencia es infinitamente mayor para el teatro moderno que las obras palaciegas de Guarini. No haberlo entendido así y omitir a España, salvo en asuntos anecdóticos, es la principal carencia del trabajo de Herrick (1962) sobre la tragicomedia, que es un clásico insoslayable. La obra de Margaret Newels (1974) fue el primer gran trabajo en que se puso en relación la comedia española y la doctrina clásica y moderna sobre la tragicomedia, con la inevitable pequeña historia de las polémicas que suscitó su implantación.

En España la discusión alcanzó una gran cantidad de matices y una difusión que hubiéramos podido calificar de universal, si no tuviéramos en cuenta la guerra desatada en el primer tercio del siglo XVII por la poesía gongorina, con la que, según García Berrio (1980), el pensamiento literario español adquiere un liderazgo europeo. En Italia, sin embargo, la discusión en torno a la tragicomedia decayó rápidamente tras la publicación del *Compendio* de Guarini, como veremos enseguida, en parte porque este tratado fue un punto culminante en el debate sobre el género de *Il pastor fido*. La razón última, de todas formas, debemos buscarla en

4. Sobre este punto insisten Trambaioli (2010b) y Albalá Pelegrín (2013).

5. El rechazo al empleo del término *tragicomedia* en Lope de Vega, no impide que en el *Arte nuevo* identifique este género con la comedia nueva, «al menos en el marco de una aproximación teórica» (Couderc 2014: 69).

el distinto horizonte de la escena en los dos países. Si en España la comedia nueva impone su dictadura hasta bien entrado el siglo XVIII, con un vigor insospechado y un éxito popular sin desmayos, los intentos teatrales de salón y corte —que no fueron otra cosa los resultados obtenidos por los literatos italianos—, sucumbieron ante una *commedia dell'arte* que era ya, por derecho propio, el auténtico teatro nacional italiano. Un drama *all'improvviso*, carente de reglas por naturaleza, en poco o en nada podía interesar a una mente aristotélica. A todo ello hay que añadir los intricados derroteros por los que la nueva poesía lírica, con sus oscuridades, había arrastrado a los preceptistas literarios también en Italia. Y mientras en España la comedia nueva acapara la reflexión en el siglo XVII en detrimento de la tragedia y otros géneros no dramáticos, en Italia, el poema heroico fue el campo en el que se libró la batalla definitiva para la que los preceptistas estuvieron afilando sus armas a lo largo de todo el siglo XVI. La distinta naturaleza de las diversas literaturas nacionales y su estudio comparado tendrían también mucho que decir al respecto.

El asunto de la tragicomedia es, pues, tema casi exclusivo de reflexión a partir de 1617, fecha de la publicación de las *Tablas poéticas* de Cascales (Murcia, Luis Berós), a la cual podemos considerar última poética aristotélica española con vocación globalizadora. La actitud de Cascales en su condena de la tragicomedia no está lejos de la de sus colegas, sobre todo italianos. En Italia, sin embargo, el enfrentamiento entre partidarios y adversarios del nuevo género alcanzó unas dimensiones inauditas en otras partes de Europa. Este enfrentamiento dio lugar a escaramuzas intelectuales entre el propio Guarini, que no en vano era también profesor de poética y retórica, y del tratadista paduano Giason Denores, que son ilustrativas de la vitalidad que, tras un siglo largo de comentarios, seguía teniendo la *Poética* de Aristóteles.

Denores tiene su importancia para la historia de nuestro pensamiento literario, aparte de por el tema que nos ocupa, porque otra de sus obras, la *Poética* de 1588, es fuente comprobada de la *Poética* de Mártir Rizo —traducción o más bien comentario aristotélico inédito—, como estudió en su momento Nowicki (1973), demostración de la comunidad espiritual, por encima de fronteras, de los aristotélicos furibundos. En el caso de Mártir Rizo, amigo y colaborador de Suárez Figueroa, Torres Rámila y otros antilopistas, tuvieron en la escena española abundantísimos pretextos para dar rienda suelta a su integrismo literario.

Aparte del enfrentamiento directo de Giason Denores (1586 y 1590) con el propio Guarini (1588, 1593 y 1599), muchos otros críticos tomaron la pluma en favor de uno o de otro: Lionardo Salviati (1586), Faustino Summo (1590 y 1601), Giovanfrancesco Alberti (1596), Paolo Beni (1600), Giovanni Pietro Malacreta (1600) y Orlando Pescetti (1601).[6] Este episodio, dicho sea de paso,

6. La mayor parte de estos textos, junto con la *Apologia in difesa del Pastor fido* de Giovanni Savio, de fecha desconocida, están recogidos en la edición de las obras de Guarini por Giovanni Alberto Timermani (*Opere*, Verona, 1737-1738).

todavía espera un cronista minucioso en el ámbito de la filología italiana, que vaya más allá del dato cronológico y vacíe en toda su riqueza los argumentos de propios y contrarios.[7]

Antes de avanzar en la materia, repasemos de manera sucinta las circunstancias de esta polémica.

La polémica italiana en torno a *Il pastor fido*

Guarini contra Giason Denores, crítica práctica y modelos de debate humanístico

En 1586 Giasone Denores da a la imprenta su *Discorso intorno a que' principii, cause et accrescimenti che la comedia, la tragedia e il poema eroico ricevono dalla filosofia morale e civile, e da' governatori delle reppubliche* (Padua, Meietti),[8] que pretende ser una condena del nuevo «mostruo», nacido de espaldas a los rectos principios aristotélicos. Nótese que *Il pastor fido* todavía no ha sido publicado, pero ya corría de mano en mano desde casi una década antes. La respuesta de Giambattista Guarini se produce dos años más tarde, cuando publica un libro apologético titulado *Il Verato ovvero difesa di quanto ha scritto messer Giason Denores contro le tragicommedie et le pastorali in un suo discorso di poesia* (Ferrara, Vicenzo Galdura, 1588) y emprende una acalorada defensa de su tragicomedia, que considera atacada directamente en la obra de Denores, concretamente en la última parte, que ocupa apenas cinco folios de los cuarenta y tres que la componen. El erudito paduano responde a los nuevos argumentos con otro opúsculo, *Apologia contra l'auttor del Verato* (Padua, Meietti, 1590), que tendrá respuesta del poeta: *Il Verato secondo ovvero replica dell'Attizzato Accademico ferrarese in difesa del Pastor fido contra la seconda scrittura di Messer Giason de Nores intitolata Apologia* (Florencia, Filippo Giunti, 1593). Con la muerte de Denores la polémica concluye, pero Guarini sigue reelaborando su pensamiento crítico, que culmina con la publicación en 1601, junto a la versión definitiva de su tragicomedia, del *Compendio della poesia tragicomica, tratto dai duo Verati, per opera dell'Autore del Pastor fido, colla giunta di molte cose spettanti all'arte* (Venecia, Battista Ciotti),[9] que podemos considerar una síntesis de la materia contenida en los dos escritos anteriores.

Las diferencias entre los dos *Verato* y el *Compendio* son considerables. En los primeros textos el tono agriamente polémico se hace evidente en las acusaciones directas que Guarini lanza contra Denores. El poeta lo tacha de perjuro por su declaración de que él no pretende atacar ninguna obra o autor en particular. Tenía motivos Guarini para darse por aludido, dado que su drama *Il pastor fido* es la primera obra en denominarse tragicomedia y su espíritu orgulloso no podía perdonar la manifiesta parcialidad de alguien hasta entonces considerado amigo

7. Sin menoscabo de la síntesis realizada por Wienberg (1961: II, 1074-1105).
8. Lo he consultado en Weinberg (1972: III, 373-326).
9. Citaré por la edición de Brognoligo (1914).

y maestro.[10] Las acusaciones alcanzan el ámbito de lo personal en la primera parte del *Il Verato secondo*, en la que Guarini llega a hacer insinuaciones sobre la falsa atribución de nobleza de Denores.[11]

La forma de los *Veratos* corresponde igualmente al modelo de las obras polémicas. Ambos están dedicados a los señores del poeta, que habían aplaudido ya en Ferrara los méritos de *Il pastor fido*, y en cuya protección se apoyan los argumentos de Guarini. Ambos, asimismo, se dirigen en segunda persona a Denores y reproducen, bien de forma integral, bien parafraseándolos, pasajes enteros de sus obras. El segundo *Verato* denuncia las modificaciones que Denores ha efectuado en el texto de su primer escrito para tratar de ocultar la evidencia de sus errores. Por otro lado, Guarini se oculta tras una impostura: en el primero de sus escritos es su amigo, el actor Verato, quien defiende al poeta; en el segundo, ya muerto el auténtico Verato, es otro amigo, con el nombre académico del *Attizzato*, el que lleva a cabo la impugnación de Denores.[12]

Todos estos elementos desaparecen en el *Compendio*, que es ya una auténtica poética, con la síntesis y la exposición sistemática de su pensamiento. Su propósito es la defensa de la novedad que *Il pastor fido* supone en el panorama de las letras italianas de su tiempo y la elaboración de una teoría crítica que dé carta de naturaleza a la tragicomedia como género moderno.

Esta polémica entre Guarini y Denores es el exponente más completo de lo que Weinberg (1961) llama la crítica práctica, es decir, la generada por la crítica más o menos inmediata de una obra concreta, que en Italia tuvo una incidencia mucho mayor. En relación con los géneros dramáticos, tenemos que tener en cuenta el capítulo XVIII, sobre las polémicas que suscitó la *Canace* de Speroni y el conjunto de su obra trágica. La impresión se refuerza si tomamos también en consideración el número de obras dedicadas al género épico y a los poemas de Ariosto y Tasso en particular. Si hay algo parecido a esta crítica práctica en España son las polémicas en torno a las *Soledades* de Góngora. Pero también hubo crítica práctica en relación con el teatro.[13] En estos textos la pura especulación está jaspeada de crítica literaria, que si bien no alcanzó la extensión y el rigor expositivo de la italiana, abordó con más o menos profundidad las obras de Lope de Rueda, Lope de Vega, Pérez de Montalbán, Calderón, Tirso, y lo más granado de la dramaturgia española del siglo XVII. Pero son juicios sobre el con-

10. *Il Verato*, fol. 55v.
11. *Il Verato secondo*, p. 30.
12. Estas obras son interesantes, más allá de su contenido poético, por su propia constitución o formato, puesto que dicen mucho sobre los cauces retóricos que tomaron las discusiones entre los humanistas en los más variados campos —para esta cuestión, Sánchez Laílla (2000: 39-47)—, y facilitan la comprensión, por ejemplo, de la interesantísima pugna intelectual que dio origen a la *Spongia* y su *Expostulatio* en torno a la figura de Lope de Vega —véase González-Barrera (2011) y Conde Parrado (2012)—.
13. Véase Alonso Veloso (2011: 374-377).

junto de la obra de estos autores, y no sobre títulos concretos, sin duda porque la producción para la escena española es ya, desde comienzos de siglo, oceánica. Los juicios vertidos sobre obras o sobre dimensiones parciales de la producción de alguno de estos autores tienen el mismo valor que las modernas críticas literarias, como espejo en el que se reflejan las convenciones literarias más extendidas.

Cascales y el Abad de Rute: la tragicomedia entre la condena aristotélica y la legitimación italiana

1604, origen de la polémica en España en torno a la tragicomedia. Las Tablas poéticas *y la* Disdascalia multiplex*, exponentes de actitudes opuestas*

Vamos ya a resumir los distintos problemas planteados por la tragicomedia dentro de las discusiones teóricas que recorren el Renacimiento italiano, así como las soluciones, en tantos aspectos innovadoras, que Guarini propone. El *Compendio*, por su carácter expositivo más que argumentativo, nos servirá de guía en la mayor parte de los casos, pero completaré o aclararé el pensamiento del poeta con los dos *Verato* cuando así lo estime conveniente.

A manera de contraste llevaré a cabo un breve comentario de los pasajes en los que Cascales hace referencia a la tragicomedia y la despacha de manera muy sucinta, sin descartar las alusiones a otros autores que abordaron la cuestión de la tragicomedia desde presupuestos estrictamente aristotélicos. El motivo es doble: por un lado, este procedimiento nos ayudará a situar a estos autores en una tradición de fuentes y sistemas de pensamiento comunes; por otro lado, la polémica italiana nos aportará nuevos argumentos y puntos de reflexión de los que Cascales, como otros teóricos españoles, indudablemente tenía conocimiento, pero que, bien por veneración a la *Poética* de Aristóteles, o bien porque el propósito de su tratado era muy otro, no expuso de manera amplia y satisfactoria para el lector moderno. Las razones de Denores nos permitirán conocer mejor la postura de Cascales, y las soluciones de Guarini nos pondrán en la perspectiva histórica necesaria para entender el retraso de los comentaristas aristotélicos españoles con respecto a sus colegas italianos y a la propia realidad literaria que los rodeaba.

La elección de Cascales es también premeditada. Su situación en el tiempo lo convierte en el referente ideal para apreciar el desfase del pensamiento literario español respecto al italiano, cuya vanguardia está representada por Guarini, sin correr el peligro de adentrarnos demasiado en el siglo XVII. Las *Tablas poéticas* de Cascales, texto fundamental de las poéticas españolas, sorprenden por la parquedad del tratamiento que dispensan a la tragicomedia, máxime cuando tenemos en cuenta la fecha de su publicación. Claro que también hay que considerar que con probabilidad la obra se redactara hacia 1604, como coinciden en afirmar su editor, García Soriano (1952), y Vitse (1989). De esta forma se sitúa muy cerca en el tiempo del *Cisne de Apolo* de Carvallo (publicado en 1602, pero aprobado en 1600, lo que indica una redacción anterior) y de la *Filosofía antigua poética* de Ló-

pez Pinciano (de 1596, pero de redacción probablemente anterior). De hecho, ni Pinciano ni Carvallo hacen mención alguna a la tragicomedia como género, sino que la nombran cuando mencionan el archiconocido *Anfitrión* de Plauto, donde se mezclaban dioses y hombres. Es cierto que el *Cisne* contiene lo que podríamos considerar la primera apología de la escena española de su tiempo,[14] pero se encuentra en la parte en que trata de la comedia como género clásico y la referencia es demasiado vaga, relativa al artificio de la trama. En cuanto al Pinciano, los críticos parecen coincidir en que la *Filosofía* pudo estar redactada incluso en la década anterior —Newels (1974) señala que entre los años 1588 y 1593—, pues eso explicaría que alguien tan atento a la realidad literaria de su tiempo no hiciera mención alguna a Lope de Vega, a pesar de ser la figura principal del período en que la obra sale a la luz. Y como en el caso de Carvallo, no hay mención a la tragicomedia. Son los años anteriores a la difusión efectiva de Guarini en España y, en consecuencia, son indiferentes a nuestro análisis comparativo.

Está claro, pues, que la tragicomedia, vinculada o no a la explicación del teatro español contemporáneo, no es objeto de especulación teórica hasta el primer lustro del siglo XVII, justo cuando se difunden en España las fábulas pastorales de Tasso y Guarini; y no en vano el primer documento de teoría literaria que lo trata es el opúsculo del Abad de Rute, titulado «Comoediae ac Tragoediae differentiam aliam esse ab ea quae vulgo creditur», incluido en su *Didascalia multiplex* (Lyon, H. Cardon, 1615; es su cap. XXI) y redactado entre finales del siglo XVI y 1604, que es el primero también que habla de *Il pastor fido* y de los argumentos empleados por Guarini para su defensa.[15] La falta de referencias a autores españoles y el espacio concedido, por el contrario, a las polémicas italianas, hacen suponer que la redacción se produjo poco después de su regreso de Italia, donde había residido al servicio de su pariente y protector, el duque de Sessa. Newels (1974) pensó que el Abad de Rute se propuso contradecir las ideas sobre el drama expuestas en las *Tablas poéticas*, todavía inéditas, con lo que tendríamos el origen de una polémica a pequeña escala que no llegó a producirse. En todo caso, 1604 sería la fecha de origen de la discusión en torno al nuevo género en España y no es casualidad tampoco que la más que probable fecha de composición del *Arte nuevo* de Lope sea más cercana en el tiempo a esta que a la de su publicación en 1609 (José Prades 1971).

En las *Tablas*, Cascales muestra su rechazo ante lo que los enemigos acérrimos del nuevo género dieron en llamar «monstruo» literario.[16] La condena, sin embargo, no fue absoluta, hecho que podemos comprobar si recurrimos a un careo

14. Carvallo, *Cisne de Apolo*, p. 520: «LECT.— Si comprehender quisiésemos todo lo que a la comedia pertenece, a su traza y orden, mucho habría que decir y sería nunca acabar el querer decir los subtiles artificios y admirables trazas de las comedias que en nuestra lengua se usan, especialmente las que en nuestro tiempo hacen con tan divina traza enriqueciéndolas de todos los géneros de flores que en la poesía se pueden imaginar».

15. Véase Albalá Pelegrín (2013: 11-13), y el reciente estudio de Elvira (2018).

16. Véase Ferri Coll (2009).

con otros escritos del autor. En una de sus *Cartas filológicas*, «Al Apolo de España» (II, 3), el rechazo de la comedia como fuente de perversión moral va unido a una alabanza de los ingenios españoles que medían sus armas en la escena. También en las *Tablas poéticas* se refiere a los autores contemporáneos en estos términos:[17]

> Y es lástima que por falta del arte sea fruto perdido el de su fecundíssimo ingenio. (p. 23)

Cascales, convencido de que la falta de acomodación a las reglas aristotélicas se debe a la ignorancia que se tiene de estas, se propone remediar el problema y enseñar a los autores, con la ayuda, básicamente, de la poética aristotélica.[18] Los pasajes relativos a la tragicomedia en las *Tablas poéticas* son los siguientes:

> Castalio.— […] De otro modo es doble también la fábula quando en ella ay personas ilustres y humildes, como en el *Amphitrión* de Plauto. Y a ésta llaman algunos tragicomedia, pero falsamente; porque la poesía scénica no abraça más que a la tragedia y comedia. Y si la fábula tiene materia trágica, acabando en felicidad, será tragedia doble; y si tiene materia cómica con personas graves y humildes, será comedia doble; y desta manera es el *Amphitrión* de Plauto. (p. 193)

> Pierio.— […] ¿No será doble también si la actión en parte fuere trágica y en parte cómica, como si en ella uviesse desgracias y acabasse en felicidad, y a esta tal la llamaríamos tragicomedia?

> Castalio.— Si otra vez tomáis en la boca este nombre, me enojaré mucho. Digo que no ay en el mundo tragicomedia, y si el *Amphitrión* de Plauto se a intitulado assí, creed que es título impuesto inconsideradamente. ¿Vos no sabéis que son contrarios los fines de la tragedia y de la comedia? El trágico mueve a terror y misericordia; el cómico mueve a risa. […] ¡Desterrad, desterrad de vuestro pensamiento la monstruosa tragicomedia, que es impossible en ley del arte averla! Bien os concederé yo que casi quantas se representan en esso teatros son dessa manera, mas no me negaréis vos que son hechas contra razón, contra naturaleza y contra arte. (p. 213)

Prodesse / delectare: la cuestión de la utilidad moral

La controversia ética sobre el género dramático. Los silencios de Aristóteles. La autonomía de la creación poética. El placer de la imitación

La polémica entre Denores y Guarini sacó a la luz algunos problemas que no hallamos sino implícitamente en la obra de Cascales, pero que nos pueden ayudar, precisamente, a comprender los límites de nuestro autor. Uno de los principales argumentos de Denores contra la tragicomedia es que la *Poética* se compone solamente de las partes dedicadas a la tragedia, la comedia y el poema heroico, y nada

17. Cito siempre por la ed. de Brancaforte (1975).
18. Brancaforte (1975: x) señala convenientemente la importancia que la obra de Horacio tiene también en la Cascales. Cito por su edición.

se dice en ella sobre el nuevo género. Guarini opondrá a estas razones un sinfín de pruebas que invalidan la idea de su contrincante, empezando por el hecho de que la *Poética* es una obra que ha llegado a nosotros incompleta, y muy bien podrían haberse perdido referencias a otros géneros considerados fundamentales en el origen y desarrollo de la tragicomedia. El poeta le recuerda que Aristóteles trata también de otros géneros, como la ditirámbica en la parte dedicada a la imitación y la diferencia entre las personas de las distintas manifestaciones literarias.[19] Por otro lado, en la *Poética* falta la parte relativa a la comedia, que había sido anunciada al principio de la obra. En última instancia, Guarini recuerda que existen efectivamente otros géneros, reconocidos como tales de forma unánime, de los que nada o casi nada nos dice Aristóteles, como pueden ser las odas, las elegías o los epigramas.[20]

Que la *Poética* era un texto mutilado era algo ya generalmente admitido como verdad indiscutible en los años en que Cascales redacta su tratado, razón por la que probablemente obvia, en su condena de la tragicomedia, la argumentación de Denores, que pudo considerar poco concluyente. Es significativo también que en el *Compendio* de 1601 Guarini suprima esta argumentación, que había ocupado un espacio respetable en el primer *Verato*.

Para Denores, el filósofo griego excluye estas partes porque en nada favorecen el fin ético y político que ha de tener toda obra poética. No podemos olvidar que Denores es el principal representante de este principio de utilidad social y moral de la poesía:

> […] egli, como filosofo morale e civile, non si curò di favellar di ogni maniera di poesia che non ricevea le sue regole et i suoi principii dalla filosofia morale e civile e da' governatori e legislatori delle republiche a beneficio commune, ma solamente di quelle che, ricevendoli o non ricevendoli, poteano generar o buoni o cattivi costumi negli animi de' cittadini in universale. (p. 413)

No era el único. Numerosos autores hacían de la poética una parte de la filosofía moral, que apuntaba bien a servir a las necesidades políticas del Estado, bien a mejorar el carácter y la condición moral del ciudadano. Esta actitud, que procede de una larga tradición medieval con raíces clásicas, se refuerza en esta época con la relectura de la *República* de Platón y, más tarde, de ciertos pasajes de la *Política* de Aristóteles. Ahora bien, este principio se aleja de la argumentación estética y se desliza con claridad hacia lo que Vitse (1988) denomina la «controversia ética» en torno a la tragicomedia. No vamos a entrar en este aspecto, que nos llevaría muy

19. *Il Verato*, fol. 3v.

20. *Il Verato*, fol. 7r-v. La lírica no entra en la poética hasta Minturno (*L'arte poetica*, Venecia, Valvassore, 1564), que la justifica teóricamente, lo que supone el fin de la división genérica bipartita, en género narrativo y género dramático, sostenida por las tradiciones platónica y aristotélica. Aristóteles se había referido a estos géneros de forma tangencial por no corresponder a la clasificación genérica basada en la mímesis, directa, indirecta o mixta.

lejos, pero sí que pueden resultar ilustrativos algunos ejemplos que demuestran la vitalidad de este planteamiento. Véase, verbigracia, este pasaje, correspondiente a un prólogo de Quevedo, animal político donde los haya, a la *Comedia Eufrosina* del portugués Jorge Ferreira y Vasconcellos (Madrid, Imprenta del Reino, 1631):[21]

> Mañosamente debajo del nombre de comedia enseña a vivir bien, moral y políticamente, acreditando las virtudes y disfamando los vicios con tanto deleite como utilidad, entreteniendo igualmente al que reprehende y al que alienta: extraña habilidad de pluma, que sabe sin escándalo ser apacible, y provechosa condición, que deben tener estas composiciones.

O el siguiente, del anónimo *Discurso apologético en aprobación de la comedia* de 1649, que no es más que una refundición de la epístola «Al Apolo de España» de Cascales, pero donde la perspectiva preferentemente filológica ha sido sustituida por otra decididamente colectiva y política:[22]

> Pero aora, que con tanto decoro se representa; aora que está el teatro reducido á una escuela, donde va cada uno á ver su natural ó su oficio ó su ocupación, imitada tan vivamente de la agudeza del poeta, del modo que la deve seguir y no del modo que la obra para que aprenda la perfección de su estado, viendo en lo bien obrado lo que le falta para conseguirla, preciso es el sentimiento y grande la razón que tiene para sentir todo el pueblo verse privado de un acto de tanto deleite; con tanto provecho en el sentir de todos: pues los más apartados deste parecer, si no le conceden utilidad, le niegan, á lo menos, el daño.

Es el anuncio de la hipertrofia que las funciones políticas expresas sufrirán, por ejemplo, en el teatro áulico de Bances Candamo, bien estudiado por Ignacio Arellano (1988), y que anticipan las preocupaciones reformistas de los ilustrados.

Para justificar la ausencia de la tragicomedia en la obra del estagirita, Guarini, por su parte, encuentra una razón más evidente: Aristóteles no habló de la tragicomedia porque era un género desconocido en su época. En este aspecto podemos observar claramente la nueva actitud crítica que representa Guarini: el que no se halle bajo la autoridad del filósofo no impide que un género alcance el reconocimiento que merecen las auténticas obras de arte. El poeta recurre abundantemente a otro argumento de peso: de aplicar con rigidez las ideas de Aristóteles tendríamos que renunciar a obras como la *Commedia* dantesca[23] o el *Orlando furioso* de Ariosto, que, a pesar de no responder a las exigencias de la *Poética*, son reconocidas como auténticos clásicos de las letras italianas.[24]

21. Tomo el pasaje de Porqueras Mayo (1968: 150).
22. Cito por Sánchez Escribano y Porqueras Mayo (1972: 237).
23. *Il Verato*, fol. 12v.
24. Estos clásicos modernos de las letras italianas tuvieron que librar, en efecto, una dura batalla contra los preceptistas rígidamente aristotélicos. Para las polémicas que envolvieron la valoración de

El criterio interpretativo del poeta italiano es claro: Aristóteles no pretende dar preceptos sobre los géneros, sino que, con su descripción de cada uno de ellos, intenta encontrar, por vía de inducción, los principios universales de la poesía. La tragicomedia, como las obras de Dante y Ariosto, obedece a las reglas universales de la poesía y, por tanto, merece un lugar en el Parnaso.

El punto de partida de Guarini en su consideración de la poética en general es el rechazo absoluto de la finalidad moral de la poesía. Esta no puede ser subalterna de la filosofía moral o civil, como afirma Denores, y para demostrarlo desarrolla distintos argumentos. En primer lugar, el fin de la filosofía moral es distinto del fin de la poesía. El poeta no tiene más misión que imitar, e imitar cualquier cosa, sea buena o mala. Es cierto que la tragedia imita en concreto las acciones de los hombres y su posible bondad o maldad, pero el arte de imitar se ocupa solo de las imágenes y no de la esencia de las cosas. En segundo lugar, la diferencia se halla en el objeto. La filosofía moral tiene como objeto la felicidad de los hombres; la poesía no tiene más objeto que la fábula. Cierto que también la poesía produce la felicidad, pero se trata de una felicidad diversa. La de la moral es una felicidad que procede de la sustancia, mientras que la de la poesía es una felicidad procurada por la representación de la sustancia a través de la palabra:

> Non è dunque da maravigliarsi se l'imitazione diletta tanto, poiché per ella l'uomo impara di sapere, che è il primo desiderio e'l piú caro diletto e'l piú proprio dell'umana natura. […] Or la poetica, fra tutte quelle arti che nell'imitazione spendono il lor talento, riesce maravigliosa, non solo perché imiti gli atti umani, nella quale opera non è sola, ma perciocché imita colla favella, nella quale è unica imitatrice […] (*Compendio*, p. 221)

La moral considera la felicidad para conseguirla y la infelicidad para evitarla, y la poética considera ambas para imitarlas, porque ambas son objeto de su arte:

> […] però giova il Poeta quando diletta & se diletta è Poeta, ma se giova senza diletto è più tosto filosofo o altro artefice. Et se sparge i suoi poemi di buoni costumi, il fa solo per dilettare; conciosiache l'imitazione di tutte le cose eziandio horribili, & mostruose non che delle buone, & tanto amiche della nature, quanto sono i costumi ci recano gran piacere. (*Il Verato*, fol. 11v)

Los mismos argumentos son válidos para la comedia y el poema heroico, así como para el resto de las artes, que no reciben sus principios de la política, sino cada una de lo que le es consustancial: la música, por ejemplo, toma sus principios exclusivamente de la aritmética (no en vano había formado parte del Quadrivium).

En ninguna parte de la *Poética* se habla de principios morales. Tampoco se ve en ninguna parte que la poesía deba estar sometida a la política. Denores, según

---

La divina comedia véase Weinberg (1961: II, caps. XVI y XVII). Para las controversias sobre el poema épico de Ariosto, véase también Weinberg (1961: II, caps. XIX y XX).

Guarini, confunde la *Poética* con la *Política* de Aristóteles.[25] El poeta, en las partes formales de su obra, no depende de la política y jamás se ha oído que una ley haya regulado la poesía. Del mismo modo la poesía no ha sido instituida para provocar en los ciudadanos el amor a la república. Este fin que señala Denores resulta repugnante a la recta doctrina de Aristóteles. De todas formas, el reproche que el poeta lanza a su contrincante podría aplicarse a muchos otros pensadores, porque en este momento se entendía la obra de Aristóteles como un todo orgánico, lo que permitía recurrir a otras obras del filósofo para explicar pasajes de una obra determinada, como ocurría con la *Retórica* para completar los problemas de la elocución en la *Poética*.

Si, a pesar de ello, tomamos en consideración los principios morales que reclama Denores, nada nos obliga a pensar que la tragicomedia, como otros muchos géneros, haya sido excluida de la *Poética* por este motivo. Ni la ditirámbica, que trata de los dioses, ni los himnos y odas de Píndaro, Horacio o el mismísimo rey David pueden ser sospechosos de atentar contra el bien de la república.[26] De igual forma, el sometimiento estricto a los principios de la moralidad podría dañar la necesaria verosimilitud, peligro del que advierte el propio Aristóteles: nada puede hacernos creer la existencia en la tragedia de personajes perfectísimos.[27] En definitiva, Guarini está apelando con estas consideraciones a una poética fundada en la razón y no en motivos ajenos a la auténtica creación literaria.

En las *Tablas poéticas* no hacen acto de presencia las razones sobre la utilidad política de los géneros, pero Cascales muestra una constante preocupación por la moralidad de la obra poética; inquietud que, en literatura, es el resultado del programa de adoctrinamiento moral que el concilio tridentino promovió en todos los campos de la vida social y política del cambio de siglo.

Más evidente, sin embargo, que en las *Tablas*, es la reflexión sobre la moralidad de las comedias que encontramos en la epístola II, 3 de sus *Cartas filológicas*, cuyo asunto principal es la licitud de representar malas acciones. Las *Cartas filológicas* aparecieron en 1634, pero el privilegio de la obra es de 1627, lo que adelanta bastantes años las ideas contenidas en esta epístola. Estas se hallan justificadas por la finalidad docente de la poesía, ya que, de la misma manera que el buen ejemplo de las personas virtuosas incita a los actos de virtud, el fin desgraciado de los personajes moralmente rechazables nos aparta del vicio en que estos cayeron. En último extremo, pero solo en último extremo, nos queda el placer que produce la mera imitación:[28]

> Últimamente, digo que no solo la comedia enseña, pero que también deleita, ya con la imitación de las acciones y costumbres buenas, como hemos visto, y con las malas y con las lastimosas.

25. *Il Verato*, fols. 5v-6r.
26. *Il Verato*, fol. 7r.
27. *Il Verato*, fol. 6v.
28. Cito por la edición de García Soriano (1953: 68).

Es un atisbo, pequeñísimo pero indicativo, de una libertad creativa de la que Tasso ya se había hecho adalid en Italia casi dos décadas antes, diciendo de su *Aminta*, v. 681, que «s'ei piace, ei lice» (es decir, «si gusta, es lícito») y Lope de Vega con su *Arte nuevo*, pocos años más tarde, acogiéndose con mayor o menor convencimiento a los gustos del público.

La tragicomedia como género mixto: el problema de la unidad

La imitación verosímil y la «terza natura». La armonía de los contrarios y el principio de la atemperación

Hemos visto cómo la imitación es considerada la finalidad exclusiva de la poesía y en la imitación, precisamente, se halla justificada la tragicomedia como género mixto.[29] Sobre la mixtura pesaba la condena de Horacio, cuando en su *Ars poetica*, 1-5, nos dibuja un ser con cabeza humana, cuello equino, plumas y cola de pez, que representa la fábula carente de unidad. Esta representación de algo que es todo y nada al mismo tiempo dará pie a toda una serie de imágenes que los defensores del nuevo género van a publicitar con afán reivindicativo, como la «vil quimera» y ese «minotauro de Pasife» a los que hace referencia Lope de Vega (*Arte nuevo*, vv. 150 y 176),[30] y que se unieron a otras metaforizaciones de la mixtura, como la salsa agridulce con que Pinciano aludió a la presencia de episodios cómicos en la tragedia clásica, la abeja que, recolectando el néctar de flor en flor, significaba desde antaño el principio de la imitación compuesta, o el emblema —que es además una mezcla de lenguajes, verbal y pictórico— de Heráclito y Demócrito que dibuja la realidad de una existencia donde lágrimas y risas van de la mano (Egido 1998).

No obstante, hay que decir que esta acusación de monstruosidad desborda el género dramático y afecta a otras manifestaciones literarias. Pensemos por ejemplo en la severidad con que Pedro de Valencia condena en las *Soledades* la mezcla de lo lírico y lo épico, de lo grave y lo burlesco; o en sentido contrario, recordemos que los defensores de Góngora llegarán a comparar el deleite que produce su poema con el gusto generado por la comedia nueva.

Pero lo mixto no pertenece solo al ámbito del artificio, como las pinturas de Arcimboldo, sino que es una realidad natural, y los autores de la época no tenían que recurrir al hermafrodita que cita Cascales (*Tablas poéticas*, p. 194), o al catálogo de monstruosidades que recogía, por ejemplo, Torquemada en su *Jardín de flores curiosas*, sino que bastaba mirar alrededor, como hace Guarini. Dice el poeta italiano que no se puede apelar al carácter «mostruoso» de *Il pastor fido* y las demás obras de sus características, puesto que la misma naturaleza

29. Para la cuestión de la mixtura genérica, véase Arellano (2011).
30. Véase Grünnagel (2010).

nos da ejemplos de extrañas mezclas. Y recurre a la autoridad de Aristóteles en su libro sobre la *Generación de los animales*, donde se da cuenta de una «tercera naturaleza» que surge de la unión de animales dispares como el zorro y el perro o el caballo y el asno.[31]

Esta tercera naturaleza, que tanto trabajó literariamente Cervantes en *La Galatea* —sobre todo en la parte del libro que se desarrolla en el Valle de los Cipreses—, o *terza natura*, como llamaban los italianos al sometimiento de la naturaleza por el arte y que sirvió de argumentación especulativa para la riquísima tradición del jardín italiano, resultaba familiar a todo un público selecto, acostumbrado a conceptos refinados como el del ingenio que hace orden y arquitectura de las mismas selvas o como el de la *natura artifex* que vuelve por sus fueros e integra la obra del hombre para crear nuevos espacios de maravilla y deleite; conceptos que circularon en la riquísima producción de poemas sobre jardines y ruinas, pero que hallaron también acomodo y, no por casualidad, en la novela pastoril. De la misma forma que animales de distinta especie se unen, también las distintas artes admiten este tipo de ayuntamientos: el propio jardín, pero también la pintura, no es sino una mezcla de colores distintos. Ricardo del Turia dice en su *Apologético de las comedias españolas*[32] que en la comedia cabe todo, como en una tabla o en un lienzo, idea que se apoyaba en el tópico horaciano del *ut pictura poesis*, relativo a la esencia de la imitación. Y a la pintura se suma la música, que es un conjunto de elementos sometidos a la armonía por el arte de su autor:

> Concedasi anche questo, e parliamo della pittura, ch'è della poesia cugina carnale: non fa ella, senza l'opera d'altro mezzo, diverse mescolanza de' suoi colori? Il medesimo si dirà della musica, ad un parto medesimo nata con la poesia […] truovisi finalmente mistura tanto simile alla poetica che differenza alcuna tra lor non sia, se non quella che si conosce tra il vero e'l finto. La quale è tanto propria del nostro caso, che la figura è quasi la stessa cosa col figurato, *essendo la poesia niente altro che'l verisimile imitato*. (*Compendio*, p. 228)

Ya que la poesía es «lo verosímil imitado», la tragicomedia no atenta contra la verosimilitud en su índole mixta, al comportarse como otros elementos de la naturaleza. No podemos aquí obviar la cercanía de estos argumentos con la teoría del injerto que podemos leer en los *Cigarrales de Toledo* de Tirso de Molina. Forma parte de un pasaje de esta miscelánea en el que Tirso de Molina recoge los principales argumentos expuestos por Lope de Vega en el *Arte nuevo*, pero

31. *Compendio*, p. 227.

32. Recogido en *Norte de la poesía española. Ilustrado del sol de doce comedias (que forman segunda parte) de laureados poetas valencianos, y de doce escogidas loas, y otras rimas a variados sujetos de Aurelio Mey*, Valencia, Felipe Mey, 1616. Véase el trabajo de Elvira (2015), que pone en relación este texto de Turia con los argumentos de Guarini.

que ofrece algo más que una mera sumisión a los preceptos del Fénix (Maurel 1971: 17-30). Y es que Tirso vio justificado en el principio de libertad creadora, establecido por el mismo Lope, su propósito de llevar a cabo una creación original. Si él compartía la fórmula lopesca es porque esta le ofrecía en su misma naturaleza la posibilidad de nuevas combinaciones, que queda expresada en *Los Cigarrales* mediante la comparación del «injerto» y el desarrollo de una peculiar teoría de la evolución:[33]

> Pues si «en lo artificial», cuyo ser consiste sólo en la mudable imposición de los hombres, puede el uso mudar los trages y oficios hasta la sustancia, y «en lo natural» se produzen, por medio de los ingertos, cada día diferentes frutos, ¿qué mucho que la Comedia, á imitación de entrambas cosas, varíe las leyes de sus antepassados y ingiera industriosamente lo trágico con lo cómico, sacando una mezcla apacible destos dos encontrados poemas, y que, participando de entrambos, introduzga ya personas graves como la una y ya jocosas y ridículas como la otra?

A partir de la aceptación de la imitación verosímil, Tirso defiende el derecho de la comedia española a crear una nueva especie, la tragicomedia, de la misma forma que, en la naturaleza, de dos especies distintas puede nacer una tercera, ya sea de manera natural o por medios artificiales, como el injerto.

Solo seis años más tarde, Feliciana Enríquez, curiosa dramaturga y notable reivindicadora de los méritos de las mujeres en la república de las letras, en el prólogo «A los lectores» de su *Tragicomedia de los jardines y campos sabeos* (Lisboa, Pedro Craesbeeck, 1627), justifica su tragicomedia, al igual que Tirso, por la existencia de cosas mixtas en la naturaleza:

> Y los acutísimos y prudentísimos iureconsultos, que tuvieron tan buen voto en toda filosofía, admitieron acciones mistas, por participar de reales, y personales; como la arte y naturaleza también han admitido los mistos y compuestos. (fol. 48r)

Queda claro que para la autora el género de la tragicomedia ya ha adquirido carta de naturaleza, e incluso considera que, una vez admitida su esencia, se ha de someter a las reglas, y ella misma se jacta de que su tragicomedia respeta escrupulosamente las unidades de tiempo y espacio.

De esto que venimos diciendo se deduce que el problema del nuevo género es, básicamente, un problema de unidad. Para Denores es imposible reducir a un único texto dos composiciones de naturaleza tan diversa e incluso contraria. Este es el mismo punto en el que encontramos a Cascales en las *Tablas poéticas*. Denores, sin embargo, ejercita una reflexión dialéctica entre los dos géneros,[34] algo a lo que Cascales es completamente ajeno. El mismo tipo de reflexión lleva a cabo Guarini para rebatir uno por uno los argumentos del paduano.

33. Tomo el texto de Muriel (1971: 127).
34. *Discorso*, pp. 413-414.

En primer lugar, aclara que la tragicomedia no es la mera suma de los elementos de la tragedia y de la comedia, sino un tercer género, perfecto en sí mismo, que contiene los elementos de la tragedia y los de la comedia que verosímilmente pueden estar juntos. El término exacto para definirlo es el de «género mixto», y no el de género compuesto o complejo, usado por Denores, que da precisamente la idea que Guarini quiere evitar por todos los medios:

> […] hassi a considerare che la tragicommedia non è composta di due favole intere, l'una delle quali sia perfetta tragedia, e perfetta commedia l'altra, congiunte insieme di modo che ambedue si possano disunire senza che l'una guasti i fatti dell'altra o ciascuna i suoi propri. (*Compendio*, p. 224)

La misma preocupación muestra Ricardo del Turia en su *Apologético*:[35]

> Doctrina es del Filósofo en el primero *De Generatione*, muy vulgar, donde muestra la diferencia que hay entre lo mixto y lo compuesto. Porque en lo mixto las partes pierden su forma y hacen una tercer materia muy diferente, y en lo compuesto cada parte se conserva ella misma como antes era, sin alterarse ni mudarse, antes bien se compone junta, y lo que nace de esta composición no es un tercero alterado debajo de diferente forma, pero son dos cuerpos que trocándose no se compadecen entre sí, y se quedan los mismos que eran antes, así en acto como en potencia.

La mezcla es posible desde el momento en que ambos géneros son formas dramáticas. El resultado, por consiguiente, es también una forma dramática, cuyos elementos esenciales son la representación, la armonía, el tiempo limitado, la fábula dramática, la verosimilitud, el reconocimiento o anagnórisis y la peripecia,[36] todos ellos extraídos directamente de la *Poética* aristotélica. Veamos ahora los elementos en los que tragedia y comedia pueden hallar puntos en común.

Según la *Poética*, a la tragedia corresponden los personajes grandes, mientras que en la comedia encontramos a las personas privadas y humildes. Sin embargo, no es descabellado mezclar en una misma fábula los dos tipos de personajes. De ello nos dan ejemplo autores clásicos, desde Sófocles, que introduce en sus tragedias siervos y soldados. De igual manera, Aristófanes presenta en sus comedias a ciudadanos y villanos. Pero no basta solo la autoridad de los antiguos. La tragicomedia, como imitación que es, reproduce la misma mezcla de individuos de toda calidad que se encuentra en la república. Aristóteles habla en su *Política* de la «república mixta», que contempla al mismo tiempo la democracia y la oligarquía. Y si la política admite las naturalezas mixtas, también puede hacerlo la poesía. No hace Guarini sino usar *pro domo sua* un argumento del contrario, al que antes había reprochado confundir la *Poética* de Aristóteles con su *República*.

35. El pasaje se encuentra en el f. A4r.
36. *Compendio*, p. 225.

> Ma, se in una sola comunanza sarà il dimocratico e l'oligarchico, seguirá che nello stesso soggetto possano esser due forme di diversa spezie e di natura contrarie. […] Dice dunque Aristotile che nella repubblica mista son ambedue le forme, ma si ben temperate, che la stessa e sola repubblica può parer l'una e l'altra delle due miste, e tuttavia non è né l'una né l'altra intera. […] Il medesimo si dé' dire della tragicommedia, nella quale il tragico e'l comico, non come intere forme, ma come qualità del poema tragico e comico, si ritruova. (*Compendio*, pp. 229-230)

Del mismo modo, son propias de la tragedia las acciones graves y de la comedia, las acciones privadas. Las primeras son causa del terror y la piedad; las segundas provocan risa. Y de nuevo recurre Guarini a las autoridades: Plauto, en su *Anfitrión*, presenta junto a reyes y dioses las burlas de Mercurio.[37] Cascales aduce los mismos principios, que no son otros que los señalados por el filósofo:

> Y no basta que la materia sea imitable: obligado estás a elegirla según la calidad del poema. La materia de la comedia no es buena para la tragedia. Y al contrario, el cómico tiene por fin la risa, el trágico tiene por fin la misericordia y el miedo: elegirá materia apta para provocar a misericordia y miedo. (*Tablas poéticas*, p. 32)

Tan solo hay un punto en el que ambos géneros no pueden ir de acuerdo. Si la alegría puede mezclarse convenientemente con la piedad —la misericordia, dice Cascales—, es completamente contraria al terror, que pertenece exclusivamente a la tragedia y es provocado por medio de escenas graves y funestas:

> Può dunque stare non dico l'allegrezza e'l dolore, ma la pietà col riso in una favola stessa. E cosí tutta la somma di questa contraddizione si verrebbe a ridurre ad una sola differenza, cioè il terribile, la quale non può mai stare se non in favola tragica, né seco mai alcuna comica mescolarsi, perciocché il terrore mai non s'induce se non per mezzo delle gravi e funeste rappresentazioni; e dove questo si truova, non v'ha luogo riso né scherzo. (*Compendio*, p. 227)

Estas observaciones ponen de manifiesto la posibilidad de una obra mixta. Para ejemplificar el procedimiento que ha de seguir el autor, Guarini recurre al símil del antídoto que, purgando del veneno las partes nocivas y dejando las salutíferas, es capaz de producir un efecto positivo, por un proceso de compensación que remite en última instancia a la teoría de los humores.[38] Así es capaz de aislar los elementos aprovechables y descartables de cada uno de los géneros para lograr el género mixto:

> Cosí fa chi compone tragicommedia, perciocché dall'una prende le persone grandi e non l'azione; la favola verisimile, ma non vera; gli affetti mossi, ma rintuzzati; il diletto, non la mestizia; il pericolo, non la morte; dall'altra il riso non dissoluto,

37. *Compendio*, p. 226.
38. *Compendio*, p. 231.

> le piacevolezze modeste, il nodo finto, il rivolgimento felice, e sopratutto l'ordine comico, del quale a suo luogo ragioneremo. (*Compendio*, p. 231)

El principio que rige estas consideraciones son las nociones aristotélicas de potencia y acto:

> […] il concorso delle parti tragiche e comiche circoncise faranno quella potenza molto debole e molto rimota da potersi produrre in atto. (*Compendio*, p. 231)

La tragedia entera es la tragedia misma en acto; cada una de sus partes, sin embargo, es individualmente tragedia solo en potencia. Lo mismo ocurre con la comedia:

> […] la forma della tragedia in ciascuna parte di lei non è se non in potenza, né si riduce all'atto, se non concorrono l'altre parti, e perché il fine della natura, nelle rimescolanze de' corpi che i greci chiamano *omogenei*, è di produrre in atto una sola cosa di quelle due che concorrono. (*Compendio*, p. 232)

Por tanto, para poder formar una tragicomedia, se debe operar sobre cada una de las partes aisladamente. De la misma manera que la naturaleza atempera sus cuatro elementos para producir diversos compuestos, el artista modifica las partes destinadas a formar el género mixto. Esta operación admite diversos grados, y una obra puede tener más de lo cómico que de lo trágico, como es el caso del *Anfitrión* de Plauto; o viceversa, como podemos comprobar en el *Cíclope* de Eurípides.[39]

Estas partes susceptibles de modificación ya eran bien conocidas por los clásicos. Es muy interesante a este propósito la obra de Seidensticker (1982) dedicada a la presencia de elementos cómicos en las tragedias griegas. Las páginas de este libro —titulado significativamente *Palintonos Harmonia*, es decir, la armonía de los contrarios— son una magnífica y clara síntesis de los elementos susceptibles de ser subvertidos en cada uno de los géneros básicos —tragedia y comedia—, para dar lugar al género mixto que es la tragicomedia. En primer lugar, se podían mezclar personajes de distinta cualidad moral o de distinta posición social. También los argumentos, de distinta naturaleza —cómicos o trágicos, relevantes o triviales—, u organizados de manera diferente en función de un final distinto al que en principio debiera corresponderles. El estilo puede sufrir combinaciones dentro de una obra, plenamente diferenciado por escenas o por personajes, pero también se pueden tratar asuntos trágicos en estilo de comedia y viceversa, o bien se puede crear un estilo medio que evite los extremos. Este sistema de equilibrios puede darse igualmente con relación al efecto de la pieza. La alegría y el dolor, junto con la risa y el llanto que les sirven de expresión, obedecen a un intercambio de escenas cómicas y trágicas, dispuestas

39. *Compendio*, p. 247.

unas detrás de otras, o al paso de una situación afortunada a una desgraciada, y en el sentido contrario.

Todo esto, como decimos, estaba ya en los griegos, pero también se descubre en esta época, a caballo entre los siglos XVI y XVII, la posibilidad de una síntesis de efectos mediante la armonización de elementos cómicos y trágicos amortiguados. Y no es otra la propuesta que podemos leer en las páginas de Guarini. De esta forma, los mismos elementos que en la Antigüedad servían para establecer fronteras infranqueables entre los géneros se convierten ahora en la esencia del «monstruo tragicómico».

La catarsis tragicómica

El problema de las finalidades opuestas. Fines arquitectónicos e instrumentales de los géneros clásicos. Los grados de la tragedia

El mayor obstáculo para la constitución de la tragicomedia es, no obstante, más allá de los rasgos opuestos uno a uno entre los dos géneros, la diferente finalidad de los géneros implicados. Guarini trata el problema distinguiendo en cada uno de ellos un doble fin: el *instrumental*, en razón del cual el poeta da forma a la obra con los elementos que tiene a mano; y el *arquitectónico*, por el cual es llevada a cabo la operación. Para ilustrarlo acude de nuevo a un símil, esta vez el del arquitecto que se propone la construcción de una casa. El fin instrumental es, precisamente, construir la casa con los materiales que tiene a su disposición. El segundo es construir la casa para que sea habitada.[40]

En la comedia el fin instrumental es el ya señalado por Aristóteles: imitar las acciones de los hombres privados que, con sus defectos, mueven a risa. El arquitectónico lo podemos conjeturar de las circunstancias anteriores: dado que el origen de la comedia está en las bacanales, en plena fiesta de embriaguez y lascivia, le parece a Guarini que ha de ser el de purgar los ánimos de las pasiones causadas por las tribulaciones, no solo privadas, sino también públicas. La comedia purga, en concreto, la melancolía, afecto nocivo que a menudo lleva al hombre a la locura o al suicidio.[41]

El fin instrumental de la tragedia consiste en la imitación de algún caso horrible o digno de piedad. El arquitectónico es la purgación del terror y de la piedad. Ambos afectos aparecen recogidos en la *Poética* de Aristóteles, y son los que Cascales, al igual que Denores, y la práctica totalidad de los comentaristas aristotélicos, exponen en sus tratados:

> De manera que el poema no basta ser agradable, sino provechoso y moral, como quien es imitación de la vida, espejo de las costumbres, imagen de la verdad. ¿Quién

40. *Il Verato*, fol. 20r-v.
41. *Compendio*, p. 234.

> duda, sino que leyendo los hombres las obras de poesía, o hallándose en las representaciones tan allegadas a la verdad, se acostumbran a tener misericordia y miedo? De aquí procede que si les viene algún desastre humano, son ya menores el dolor y el espanto. Que es cosa llana y cierta que quien nunca a passado calamidad, si le sobreviene sin pensar y de improviso, no tiene paciencia para sufrirla. Y también ay muchos que sin razón se afligen y temen. Oyendo, pues, en los teatros y leyendo en los poemas cosas digníssimas de conmiseración, y que aun el muy sabio conviene que las tema, aprenden quál es de lo que emos de doler y emos de temer. (*Tablas poéticas*, pp. 38-39)

De los afectos purgados por la tragedia, Guarini no ve motivo para incluir entre ellos la piedad, entendida como compasión del mal ajeno, puesto que considera que el hombre no debe despojarse de este sentimiento, en cuanto que es bueno e intrínseco a la misma humanidad:

> E'n veritá, che'l terrore s'abbia a purgare, come affetto disordinato che corrompe la virtú della fortezza, ha molto del ragionevole o, per dir meglio, del necessario. Ma spogliarsi della pietà, chi può farlo senza spogliarsi d'umanità? Per modo che la tragedia per questo solo meriterebbe d'essere, como fiero e scandaloso spettacolo, abborrita. (*Compendio*, p. 235)

Ahora bien, el dolor por el mal de los hombres puede tener dos fuentes. La compasión por los sufrimientos físicos es negativa cuando estos obedecen a un justo castigo o son efecto de la penitencia por un pecado. En estos casos el sufrimiento fortifica y purifica, como un médico que, para curar una llaga, primero ha de cauterizarla. En este sentido son admirables los ejemplos de Áyax, Edipo o Ifigenia.[42]

El terror, por el contrario, es un sentimiento desordenado que corrompe la fortaleza de los hombres, por lo que es razonable su purgación. Sin embargo, hay que distinguir también dos tipos de terror: el miedo a la muerte de los sentidos y el miedo a la muerte interior. El fin de la tragedia no es purgar el miedo a la muerte física, sino dar vigor al espíritu. Enseñando lo terrible que puede ser la muerte del alma del hombre, nos invita a no tener miedo de la muerte del cuerpo. Los ejemplos clásicos de héroes que no temen los tormentos físicos cuando es torturada el alma son muy ilustrativos: Edipo no se lamenta de la pérdida del reino o de sus ojos porque es devorado por el dolor del parricidio y el incesto cometidos; Ifigenia, para obrar bien, pone en peligro su propia vida.[43]

Nosotros, con respecto a estos argumentos, no podemos dejar de notar de qué modo Guarini es deudor en algunos aspectos de la misma concepción ética de la literatura que tanto ha denostado en Denores y que Cascales manifiesta en los pasajes arriba presentados. De hecho, la catarsis no fue nunca y de forma ex-

42. *Compendio*, pp. 240-241.
43. *Compendio*, pp. 238-239.

clusiva un problema de índole estética,[44] vinculado a la esencia misma del género trágico, sino que se enmarcó en una discusión más amplia sobre el par horaciano *prodesse-delectare*. Estoicismo, platonismo, aristotelismo y moral católica tuvieron un papel destacado en el desarrollo de un concepto de la catarsis en el que solo pareció imponerse de manera universal el llamado *principio mitradático*, según el cual la tragedia tenía la misión de proteger al público del mal, cualquiera que fuese la naturaleza de este, y que quiere hacer de la tragedia un ejercicio de familiarización con las emociones más fuertes, no muy lejano del postulado de la admiración barroca. En el fondo se trataba de salvar a la poesía del ostracismo al que la había enviado Platón dotándola de una utilidad para la república.

Guarini se muestra también contrario a Denores en el modo en que se ha de efectuar la purgación. Según el paduano —y así lo vemos también en Cascales—, el terror se elimina con la representación de escenas crueles a las cuales el espectador llega a acostumbrarse. Lo explica mejor mediante el ejemplo del soldado que, familiarizado con la presencia de cuerpos muertos en escena, supera la impresión que estos puedan producirle en el campo de batalla, y ello redunda en el fortalecimiento de su valor. Y aquí podríamos traer a colación la cuestión de la representación en escena de actos violentos, que, apoyada en el tema horaciano de la superioridad del efecto de la visión sobre el de otros sentidos, habría que relacionar con ese conjunto de obras trágicas que Hermenegildo (1985) dio en llamar la *tragedia del horror*. Su aceptación acarreaba reparos de orden moral, y tenía también implicaciones en el espinoso asunto de la verosimilitud imitativa, en el sentido de que no se podían representar de forma convincente ciertas atrocidades.

Guarini cree que esta argumentación es falsa. El contemplar a menudo la muerte no aumenta el valor de los hombres. El efecto es, precisamente, su opuesto. El espectador que se acostumbra al trato frecuente con la muerte se despoja de su humanidad, lo cual significa hacerse más cruel. Así nos lo enseña

44. De esta cuestión fundamental se produjeron multitud de ramificaciones en forma de problemas parciales: si el miedo y la compasión debían ser purgados o si solamente se debían purgar estos sentimientos y no otros —Guarini, por ejemplo, quiere someter la melancolía a la purificación dramática—; si las pasiones debían ser extinguidas o simplemente moderadas; si solo se debía purgar el miedo y no la compasión, que es una virtud cristiana; si estas pasiones eran buenas o malas en sí o según el objeto al que fuesen dirigidas; o si la purgación se podía aplicar también a la comedia. A estos se añaden otros problemas secundarios como la utilidad pública y política de la tragedia y la expulsión de los poetas de la república platónica. Para exponer estas ideas los tratadistas se sirvieron de identificaciones entre la acción catártica del drama y la teoría psicológica de los humores, la catarsis musical tratada por Aristóteles en su *Política* o la doctrina de la simpatía natural. Queda clara, pues, la complejidad del concepto y la multitud de factores y consideraciones teóricas que le afectan. El problema central de la catarsis ha ocupado la atención de numerosos estudiosos, en aspectos que van desde el desentrañamiento del auténtico sentido del término en el pasaje 49b27-28 de la *Poética*, para lo cual podemos leer a García Yebra (1974: 379-391 y 339-375), a los intentos de clasificar las distintas interpretaciones del término. Al mismo propósito obedece el trabajo de Kitto (1966). Para un panorama interpretativo del concepto desde las distintas corrientes críticas, son básicos los libros de Hathaway (1962) y Abdulla (1985).

Aristóteles en su *Moral*. Por otro lado, es falso que la representación de escenas crueles fuese frecuente en las tragedias griegas. Al contrario de lo que señala Denores, son muy raras las muertes que se ven en escena o la presencia de cuerpos muertos en el escenario. Apenas puede citar el autor la *Fénix* de Eurípides.[45]

Otro problema que suscita la representación de escenas terribles es el suicidio de algunos personajes de la tragedia clásica, como Catón, Bruto o Lucrecia. Los autores no pretenden presentar el suicidio como una acción virtuosa, lo cual haría inaceptable su misma lectura para un cristiano, sino mostrar, volviendo a los argumentos anteriormente expuestos, que el dolor del alma puede ser tan grande que la muerte del cuerpo resulte insignificante. En todo caso, se puede representar el suicidio en escena porque el fin de la tragedia no es enseñar la virtud:

> Che finalmente la tragedia è una favola e non ha per suo scopo d'insegnar la vertù, ma di purgare quelle due perturbazioni dell'animo, in quanto può una favola, che fanno ostacolo alla fortezza, che'n tutti gli atti umani è tanto nobile e necessaria vertú. (*Compendio*, p. 240)

En estas circunstancias, el poeta italiano distingue finalmente dos tipos de purgación distintos, o más bien, dos sentidos diversos de la palabra *purgación*. El primero de ellos es el de apagar los efectos del alma, erradicarlos por completo del corazón de los hombres del mismo modo que lo hacían los filósofos estoicos. El segundo, que es el sentido por el que aboga el poeta, es el de purificación. Para explicarlo recurre una vez más al símil tan querido del médico que, para curar la cólera, no elimina el humor, sino que lo reduce a la temperancia que puede producir la virtud. La catarsis consiste, por tanto, en la moderación de los sentimientos:

> Non purga dunque il poema tragico gli affetti suoi alla stoica, spiantandogli totalmente da' nostri cuori, ma moderandoli e riducendogli a quella buona temperie, che può servire all'abito vertuoso. (*Compendio*, p. 237)

En todo caso, Guarini no escapa en esta, como en otras ocasiones, a lo que los estudiosos de este concepto denominan «punto de vista pedagógico» en la consideración de la catarsis aristotélica.[46]

Todas estas reflexiones están orientadas a la desarticulación de lo terrible y su necesaria purgación, objetivo en el que el mismo Guarini cifraba, como hemos visto, la principal dificultad para unir tragedia y comedia en un género mixto. Tras estas consideraciones podemos resolver el problema de la unión de los fines de la tragedia y la comedia. En primer lugar, es imposible unir los fines arquitectónicos, puesto que uno alegra y el otro entristece; uno relaja, y el otro conmueve los ánimos. Son, pues, fines contradictorios.

45. *Compendio*, p. 236.
46. Véase a este propósito el trabajo clásico de Russo (1950).

El fin instrumental, sin embargo, puede ser mixto, ya que muchas partes de la tragedia, si eliminamos de ellas lo terrible, son capaces de producir, junto a las partes de la comedia, el placer de lo cómico. Si de una tragedia quitamos lo terrible y lo reducimos solamente al peligro de que algo terrible suceda, y añadimos además la risa, que suaviza la acción, tenemos el principio de la tragicomedia. Nos quedará el placer de la imitación, que será trágica solo en potencia y no en acto.[47]

La consideración de la tragedia y de lo tragicómico conlleva una serie de problemas secundarios que tienen también su importancia para explicar la naturaleza de la tragicomedia. Lo terrible no constituye tragedia de manera automática. La imitación de hechos horribles y miserables no es de por sí tragedia si simultáneamente no concurren los otros elementos que se hallan incluidos en la definición del género. De no ser así subsiste el placer que produce la imitación trágica, pero no se alcanza el fin catártico al que aspira:

> Consiste dunque il diletto tragico nell'imitazione di fatti orribili e miserabili, la quale per se stessa, come dice Aristotile, è dilettevole. Ma non basta: bisogna che l'altre parte ancora sien tali, se si vuol bene conseguire il fin di purgare; altramente non si farà tragedia se non equivocamente, cioè fuori de' termini della definizione datale dal filosofo. (*Compendio*, p. 243)

Por otro lado, la tragedia admite grados. Es cierto que cuanto más terrible y más digna de compasión sea la fábula, más trágica será la obra. De la misma forma, la cualidad de trágico es alterable y se puede obtener obras más o menos trágicas según el contenido más o menos terrible de la fábula. El mismo Aristóteles reconoce la existencia de grados imperfectos de tragedia. Una tragedia es menos trágica cuando no hay anagnórisis o peripecia. Más imperfecta es aún cuando carece de final calamitoso y, sobre todo, cuando es doble y episódica —porque el placer de la variedad impide la contemplación de las cosas terribles—, y no verdadera —pues esta no genera los mismos efectos que cuando se sabe que los hechos contemplados han ocurrido en realidad—. Existen, por tanto, tragedias con final feliz. En la *Poética* se citan las dos *Ifigenias* y la *Electra* de Sófocles.

Aristóteles, en el libro octavo de la *Política*, explica la existencia de las tragedias con final feliz como una fase de la evolución del género que habría que atribuir a la impericia inicial del teatro. En los primeros momentos de la tragedia los poetas trataban de acomodar sus fábulas a los gustos del público y terminaban sus tragedias con final feliz porque los hombres acudían a los espectáculos para recrearse, y no para entristecerse. Con el tiempo se comprendió la mayor perfección que implicaba el final trágico de la fábula. La misma diversificación encontramos en la comedia, que se despoja a lo largo de la historia de la comicidad obscena y lasciva que la acompañó desde su origen.[48]

47. *Compendio*, pp. 242-243.
48. *Compendio*, pp. 244-245.

El criterio de la evolución de los géneros según las costumbres y los tiempos, que será general entre los preceptistas españoles del siglo venidero, permite a Guarini una última justificación de la tragicomedia. La sociedad contemporánea no tiene necesidad de la tragedia para purgar el miedo o la compasión porque cuenta para este fin con los preceptos de la religión cristiana.[49] De esta forma Guarini certifica la defunción de la tragedia clásica y se libera de la posición ambigua en la que la conciliación horaciana del *docere* y del *delectare* había mantenido a los intérpretes de Aristóteles.[50]

Podemos ya formular una definición de la tragicomedia que incluye la solución al problema de unidad de los fines. El fin de la tragicomedia es imitar con aparato escénico una acción fingida y mixta de todas las partes trágicas y cómicas que pueden estar juntas, corregidas bajo una única forma dramática, con el fin de purgar con el placer la tristeza de los espectadores. De este modo, el único fin mixto es el instrumental, que presenta elementos trágicos y cómico juntos, pero el fin arquitectónico es exclusivamente el cómico, que es el de librar al público de la melancolía.[51] La tragicomedia es, pues, susceptible de una catarsis cómica ya no ética, sino puramente hedonística. Y no es, bajo ningún concepto, una tragedia risible, puesto que esta, sencillamente, no es una tragedia:

> […] la tragicommedia non ha gli affetti tragici accompagnati col riso; può bene avere alcune parti che sono atte a muoverli, ma non a purgarli, né tragici dir si possono, se non purgano; e se s'addimandasse se questi affetti sarebbono essi per sé bastevoli a purgare se'l riso se ne levasse, direi di no, mancando loro la compagnia dell'altre parti che possano star col riso, le quali senza dubbio non fôrano per se sole sufficienti a purgare gli affetti tragici. Laonde si conchiude che la tragicommedia non è tragedia ridente, non essendo in verun modo tragedia. (*Compendio*, p. 259)

Vale la pena detenerse ahora a considerar hasta qué punto esta rigurosa argumentación de Guarini ofrece un soporte teórico coherente a la labor de interpretación de la comedia nueva que gran número de estudiosos han llevado a cabo con relación al espinoso asunto de la tragedia en España. Ahora que hasta el más firme defensor de la existencia de un *corpus* de tragedias clásicas en España, Alfredo Hermenegildo (1991), ha parecido admitir la tesis de Froldi (1989) sobre las «experiencias trágicas» rápidamente absorbidas por el torrente de la comedia nueva, el debate se ha situado en la existencia de un género único, de naturaleza tragicómica, para el que se ha propuesto la denominación de *drama*. En este drama, la mayor o menor

49. *Compendio*, p. 245.
50. Cf. Bonora (1966: 95). Brancaforte (1975: XVII) señala también la filiación horaciana de Cascales en lo relativo a este asunto: «Con Horacio y tantos otros preceptistas insiste en que el fin de la poesía es *agradar aprovechando*. El concepto aristotélico de la catarsis es interpretado desde una perspectiva estrictamente moralista, como medio para alcanzar la virtud, subrayando asimismo el influjo que ejerce el miedo en nosotros».
51. *Compendio*, p. 246.

presencia, la mayor o menor activación de aspectos sentidos como trágicos, en su mayoría de carácter contenidista o retórico, da lugar a lo que Canavaggio (1988) denomina «modulaciones peculiares dentro de un género flexible y poliforme». Oleza Simó (1994) prefiere escuchar el «rumor de las diferencias» que le hacen dividir la producción de Lope en dos macrogéneros, denominados *comedia* y *drama*, sustituyendo *drama* al término tradicional de *tragicomedia* por considerarlo más exacto, ya que la comedia española ocupó en buena medida el ámbito que la preceptiva destinaba a la tragedia, mientras que tomó una mínima parte del espacio reservado por la misma para la comedia.[52] Estas modulaciones o este rumor de las diferencias tienen mucho que ver con este planteamiento que hace de la creación poética un minucioso arte combinatorio, casi de alquimia, entre elementos diversos cuya mayor o menor presencia en el compuesto nos permite distinguir, por un lado «obras dramáticas serias», algunas auténticas tragedias como *El castigo sin venganza* o *El médico de su honra*, las tragedias calderonianas o algunas comedias heroicas, hagiográficas y de gran espectáculo. Y, por otro lado, «obras dramáticas cómicas», que comprenden las comedias burlescas, el entremés y otros géneros cómicos breves, y la comedia de capa y espada, con sus variantes de comedia de figurón y comedia palatina.

La unidad y las tragedias de doble acción

La mezcla de acciones diversas. La tragedia «a lieto fine» como justificación de la tragicomedia

El segundo problema de unidad que plantea la tragicomedia es el relativo a la existencia de dos acciones diversas dentro de la obra —una que es una perfecta tragedia y otra que es una perfecta comedia, aunque la naturaleza de las acciones sea ahora secundaria—, fenómeno que Guarini, para establecer una distinción frente a la *fábula mixta* —en la que sí es pertinente la naturaleza cómica y trágica de las acciones—, denominará con el término de *fábula injertada* —nótese que es el término que emplea Tirso aunque se están refiriendo a fenómenos diversos—:

> In duo modi può esser detto che nel poema del *Pastor fido* non sia servato il precetto della unità: l'uno per le due forme tragica e comica; l'altro, per avere piú d'un soggetto, come son quasi tutte le terenziane. Delle quali favole, acciocché noi co' propri termini più spedito e più chiaro facciamo il nostro discorso, chiameremo la prima col nome solito *mista*, e la seconda *innestata*. (*Compendio*, p. 224)

El punto de partida del poeta es la autoridad de Terencio, la mayor parte de cuyas obras presenta una doble acción. El comediógrafo latino se dio cuenta de que la comedia simple resultaba demasiado pobre, y dado que los episodios son

52. En un trabajo posterior, Oleza (2012: 35) afirma que la oposición tradicional tragedia/comedia fue sustituida por el par tragicomedia/comedia.

partes constitutivas de todas las fábulas y, por lo tanto, son necesarios, llegó a la conclusión de que debían ser esenciales, nos construidos mediante parlamentos o personajes ajenos al argumento, sino por medio de nuevos objetos de la acción:

> […] niuno episodio si poteva aggiungere alla comedia che fosse né più proprio né più dilettevole né più artificioso di quello che contiene non parole sole, ma fatti, conducendolo e annodandolo con tant'arte e giudicio, che non contamini l'unità del soggetto, e, quello che tutto'mporta né può venir dagli altri episodi, annodasse maggiormente la favola, e'n conseguenza la rendesse molto più bella e più dilettevole. Queste fur le cagioni, questa l'origine della commedia innestata. (*Compendio*, p. 263)

El procedimiento, sin embargo, debía cumplir un requisito fundamental: los nuevos episodios debían estar unidos a la acción principal con arte y buen juicio, de manera que no quedase perjudicada la unidad del objeto, que es precepto inexcusable de Aristóteles. Para conocer si esta unidad ha sido preservada tenemos también un criterio claro: ninguna de las partes que componen la fábula puede ser eliminada o transformada sin que esta quede sustancialmente modificada.[53] El análisis tanto del *Andria* terenciana como de *Il pastor fido* a la luz de estas consideraciones demuestra que su unidad es perfecta.[54]

No tiene razón Denores cuando señala que los más autorizados autores clásicos han denunciado a Terencio por el uso de la fábula injertada —«favola doppia», dice él— en su *Andria*, a pesar de ser ambas de la misma naturaleza, esto es, cómica:

> Pertanto se in una comedia non si permette che due azioni, et ambedue di persone private che conseguono il medisimo felice essito, e che non sono contrarie, siano mescolate insieme, del che è stato grandemente ripreso Terenzio […], quanto meno si concederà che sia mescolata una favola comica con un'altra tragica, che sono fra se stesse dirittamente contrarie? (*Discorso*, p. 414)

Según Guarini, su oponente ha interpretado mal el prólogo de Terencio a la *Andria*, en el que el mismo autor da cuenta de estas críticas. Terencio no fue acusado de utilizar la doble fábula por mezclar en su obra los amores de Pánfilo y Carino, sino por haber incluido en su traducción de la *Andria* de Menandro una parte de otra comedia del mismo autor, la *Perintia*. Es decir, que lo que se condenaba en Terencio, era el uso de lo que los clásicos llaman la *contaminatio*. Sin embargo, Horacio, que ha de considerarse una autoridad mayor en materia literaria, alaba la abundancia de episodios en la obra del comediógrafo.[55]

Por otro lado, nadie ha declarado que en una fábula cómica no se puedan mezclar dos objetos cuando uno está injertado en el otro como episodio. A favor de la opinión contraria está el consenso de tantos literatos y el uso a lo largo

53. *Poética*, VIII, 1451a30-35.
54. *Compendio*, pp. 265-267.
55. *Il Verato*, fol. 35r.

de los siglos. La argumentación en defensa de la unidad de acción empuja a Guarini a otros terrenos literarios como son las acciones del *romanzo*. El poeta analiza la fábula del *Orlando furioso* y la encuentra más deleitosa y de acción más rica que la de la *Ilíada*, en la que se pueden individuar episodios completamente ajenos al objeto central y, por consiguiente, completamente evitables.[56] El compuesto poético ha sido, pues, reconocido por Aristóteles, tanto en el drama como en la épica, siempre que respete un criterio de unidad: basta que las partes que componen la obra poética dependan verosímilmente entre sí. Este es, en definitiva, el fundamento teórico de la intriga secundaria que tanto puede enriquecer las comedias de Lope, circunstancia de la que él era muy consciente, como demuestra en el *Arte nuevo* (vv. 181-187).

La cuestión de la unidad en relación a la tragicomedia en Cascales, por el contrario, no va más allá de los estrechos márgenes de las unidades dramáticas, que son los más habituales:

> Otros hay que hacen una comedia de una corónica entera; yo la he visto de la pérdida de España y restauración della. (*Tablas poéticas*, p. 201)

El punto de partida de Cascales, y con él de la mayor parte de los preceptistas españoles, es la reflexión sobre un aspecto muy debatido de la *Poética*, a saber, cómo se han de entender los distintos tipos de acción señalados por Aristóteles. El filósofo había distinguido una acción simple y una acción compleja y las había caracterizado en función de los elementos de la misma acción.[57] La tragedia de acción doble, o de doble constitución según otras denominaciones, que terminaba de manera opuesta para los personajes buenos y para los malos, fue considerada en un segundo grado de perfección por Aristóteles,[58] circunstancia esta que fue aprovechada por Cascales para señalar la condena explícita de la tragicomedia por parte del estagirita, según hemos visto en los primeros textos citados del autor.

Guarini no pone en entredicho la validez del aserto aristotélico, sino que fundamenta su defensa en la advertencia de que no se debe confundir la fábula injertada con las tragedias de doble acción —comentadas en la *Poética* como tragedias imperfectas pero nunca condenadas—,[59] ya que estas tienen un doble fin, mientras que la tragicomedia no tiene más que un único fin, y, en consecuencia, no puede ser rechazada según los principios aristotélicos, pues no se ve afectada por ellos. El fin único es feliz tanto para los personajes buenos —al igual que en estas tragedias de doble acción—, como para los malos —según costumbre de la comedia—, y en esto no coincide con la descripción de Aristóteles:

56. *Il Verato secondo*, pp. 284-291.
57. *Poética*, X, 1452a12-18.
58. *Poética*, XIII, 1453a.
59. *Compendio*, p. 258.

> E, come il riso non converrebbe alla doppia costituzione, conciosiacosaché, dov'egli è, non possa stare tragica forma, così il gastigo, che nella doppia a' malfattori si dà, non conviene alla poesia tragicomica, nella quale, secondo'l costume comico, i peggiori non si gastigano. (*Compendio*, p. 260)

La aceptación de finales felices en el seno de la tragedia de doble acción fue el expediente usado con más asiduidad para justificar un tipo de composición llamada en Italia *tragedia a lieto fine* —uno de cuyos principales cultivadores fue otro viejo conocido de la literatura española, Giraldi Cinzio—, e importada a España en auxilio de la justificación de la comedia nueva. Composición que, lógicamente, también generó su polémica, estudiada por Weinberg (1961: II, 912-918). El Abad de Rute, en su apología de la tragicomedia, interpretaba el texto aristotélico con absoluta libertad y justificaba la existencia no solo de tragedias sin final triste, sino también de comedias sin final alegre:[60]

> […] at vero Comoediae absque laeto exitu, et Tragoediae etiam absque tristi exito, seu exodo […] et sua retinent nomina, et suum assequeuntur finem: in Tragoedia nanque à timore, misericordiáve delectationem per imitationem Poeta parat, teste Aristoteles, non igitur est necessarius assignatus ab aliquibus hisce Poematibus finis: retinere nomen patet: assequi finem per peripetias, agnitiones, et perturbationes, quae in illustrium virorum actionibus reperiuntur, satis apparet, intentum ergo habemus. Rursus neque tanquam complementum requiritur hilaris, aut lugubris finis, absque illo enim Comoedia, et absque hoc Traogedia perfectae sunt, nullo igitur modo requiritur.

Sin embargo, y a pesar del interés de esta observación, el Abad de Rute parece ignorar que Guarini va mucho más lejos, no ya evitando la tragedia de final feliz como argumento, sino estableciendo una neta distinción entre esta y el nuevo género tragicómico. Es cierto que Aristóteles admite una tragedia que no termina en catástrofe, pero esta no es sino una tragedia menos perfecta, por tener un final más propio de la comedia, que se opone a la tragedia perfecta de final infeliz.[61] Y la tragicomedia no es una tragedia, sino un nuevo género mixto.

Este nuevo género se opone por igual a la tragedia de doble acción y a la tragedia *a lieto fine*. Con respecto a la primera, la tragicomedia peca menos contra la unidad por tener un único fin proporcionado a las personas, tanto trágicas como cómicas, que en ella aparecen. Por lo que respecta a la segunda, la tragicomedia admite en su seno tanto a los personajes malos como a los buenos y unos no son menos principales que los otros, mientras que en la tragedia de final feliz los personajes malos son secundarios, y el único fin, de naturaleza cómica, obliga a que el autor los ignore a la hora del desenlace.[62] Por estas razones

60. Tomo el texto de Newels (1974: 177).
61. *Compendio*, pp. 260-261.
62. *Compendio*, p. 261.

Il pastor fido renunció desde el principio al título de *tragedia* al que, desde posturas contemporizadoras con el aristotelismo imperante, podría haber aspirado legítimamente:

> E, benché con buona coscienza, per la gran somiglianza che ha l'una con l'altra, si fosse potuto, alcune cose mutandone, darle titolo di *tragedia*, fu però assai meglio ch'egli avesse il primo luogo nelle tragicommedie che'l secondo nelle tragedie, e che fosse una favola in genere tragicomico perfettissima, quantunque da meno reputata delle tragedie, più tosto che una tragedia degenerante e per non eccellente dal filosofo giudicata. (*Compendio*, p. 262)

De hecho, la tragedia con final feliz nunca dejó de considerarse una tragedia más y tuvo poco que aportar al debate sobre la mezcla de «lo serio» y «lo ridículo». Es más, después de Giraldi Cinzio apenas si se escribieron tragedias con final feliz, y su influjo se hizo sentir de forma más notoria en Francia e Inglaterra.

Los personajes de la tragicomedia

Personajes grandes y personajes viles. Problemas de decoro. La dignidad del pastor literario. El reflejo de una sociedad heterogénea

Otro de los grandes problemas a los que da lugar la tragicomedia es la presencia simultánea en la acción de personajes pertenecientes a la tragedia y a la comedia, al que nos hemos referido de forma accesoria en otro momento. El asunto es importante dado que las personas hacen la fábula:

> Primieramente non ha alcun dubbio che le persone fanno la favola. Quando dunque si sarà veduto che Aristotile abbia nell'ordine delle buone tragedie posta la favola ch'egli chiama *di doppia costituzione*, composta di persone parte tragiche e parte comiche, crederò che l'assunto bastevolmente sarà provato. (*Compendio*, p. 255)

El mismo pasaje de la *Poética* que habla de la tragedia de doble constitución sirve para ilustrar esta materia, puesto que la tragedia de doble constitución lo es, precisamente, en función de sus personajes, al contener dos acciones, una de personajes grandes y otra de personajes viles, que se entremezclan en la fábula y motivan dos finales, uno alegre y otro triste. Aristóteles, ya lo hemos visto, considera legítimo este tipo de tragedias, aunque lo ponga en segundo lugar respecto a la tragedia perfecta:

> […] conchiudesi che la favola mista di parti tragiche e comiche sia posta dal filosofo nel secondo luogo delle tragedie, e'n conseguenza si debbia chiamar da lui legittima poesia, non approvata come perfetta, ma ricevuta come tragedia. (*Compendio*, pp. 258-259)

Hay tragedias que admiten la presencia de personas viles, que son propias de la comedia; pero estas no aparecen para que sean imitadas sus costumbres,

sino porque sirven a las obras de los personajes grandes que son objeto de la imitación. Así, en el *Edipo*, se presentan en escena unos pastores para referir el nacimiento del protagonista y dar ocasión a su reconocimiento. Por otro lado, la serie de siervos, matronas, soldados y demás personajes que cumplen estas funciones no deben ser considerados personas viles, puesto que es muy verosímil e incluso necesario que los íntimos servidores de los grandes señores no sean hombres populares y pertenecientes al vulgo. Para Guarini es esta una exigencia del derecho de la naturaleza y de la misma razón.[63]

Frente a las consistentes reflexiones del poeta italiano, Cascales, que repite en las partes dedicadas a la comedia y a la tragedia la doctrina aristotélica con respecto a la conveniencia de los personajes y la imitación de sus acciones, trata el asunto de la mixtura de personajes en la tragedia de manera muy tangencial: apenas un apunte en el primero de sus textos citados. El preceptista admite, como era ya opinión general, que algunos textos puedan ser legitimados mediante el recurso a la tragedia de doble acción, pero se resiste a dar carta de naturaleza al nuevo género tragicómico.

La misma resistencia encontramos en su contestación a la epístola que González de Sepúlveda —lector, casi con toda seguridad, de alguno de los escritos polémicos de Guarini—, le envía con algunas dudas teóricas, entre ellas una referida a la presencia en ciertas obras de personajes humildes junto a personas propias de la tragedia. Su carta, con fecha de 1625 está recogida en las *Cartas filológicas* (III, 9). Plantea la siguiente cuestión:

> ¿No podrían las primeras personas ser ilustres, y ya que no ellas, en las segundas y humildes que ayudan a la acción, ponerse la risa? Porque no me parece necesario que ésta nazca siempre de la principal acción, sino de las episódicas, ni siempre de los hechos, sino de los dichos, los cuales no todas veces son indecentes a personas graves. (p. 213)

Además del archiconocido antecedente del *Anfitrión*, González de Sepúlveda alude a la ya algo añosa polémica sobre *Il pastor fido* y al silencio legal de Aristóteles al respecto:

> Esta imitación sin duda movió a Baptista Guarini, en su *Pastor Fido*, a llamar aquel poema *tragicomedia*. Y Aristóteles a este género de acción, si bien le da el inferior lugar entre las fábulas, no totalmente la excluye. ¿Hacen algo estas autoridades y ejemplos? (p. 214)

En sus respuestas Cascales (*Cartas filológicas*, III, 10) debe admitir la posibilidad de esta mezcla, en el seno de la doctrina aristotélica sobre la tragedia de doble acción y sobre la tragedia episódica,[64] aunque no la acepta como justifica-

63. *Compendio*, p. 256.
64. *Poética*, IX, 1451b33-35.

ción de la tragicomedia y, significativamente, soslaya toda referencia a *Il pastor fido* en su respuesta, e insiste en deslegitimar la comedia plautina como único ejemplo clásico del nuevo género.

La mayor atención al asunto en los polemistas italianos se debe a que la discusión parte de un texto con unas características muy específicas. *Il pastor fido* es una «tragicomedia pastoral» y, como tal, da lugar a discusiones sobre la dignidad y calidad moral del pastor. La fábula de la tragicomedia es representada por pastores, personajes que plantean un grave problema de *decorum* (Herrick 1962: 139). Siendo al mismo tiempo personajes cómicos y trágicos, Guarini ha de tener cuidado en *Il pastor fido* de no mezclar ambos caracteres en una misma persona. La argumentación del autor echa mano para esta cuestión de las convenciones literarias de su tiempo, al no encontrar nada al respecto en la *Poética* de Aristóteles.

Los antiguos pastores, en la edad primera del hombre, que los poetas llamaron «de oro», no fueron todos iguales. No existía la diferencia del siglo que le tocó vivir a Guarini entre ciudadanos y villanos, sino que todos los hombres eran pastores, pero unos eran ricos y otros pobres, unos eran más altos personajes y gobernaban a los demás y otros obedecían, tal como sucede dentro de una ciudad contemporánea. Los jefes de los pastores podían llamarse príncipes o sacerdotes según las costumbres, pero seguían siendo pastores, puesto que una cosa es el llamarse y otra el ser. Que una república de pastores compuesta de este modo es verosímil nos lo demuestra el hecho de que Aristóteles, entre los griegos, y Marco Varrón, entre los latinos, hayan dado testimonio de su existencia.[65]

Los pastores no son tampoco personajes viles y han aparecido con decoro en más de una tragedia. Con vestimentas pastoriles presentan Sófocles a Diana y Eurípides a Minerva. Su dignidad está más que demostrada por la abundancia de personajes ilustres que han sido pastores. Apolo, como escriben los antiguos, lo fue. Rómulo y Remo fueron educados como pastores por Fáustulo, guardián de los ganados reales.[66]

Además, y pasando a argumentos de más peso, los más grandes profetas y patriarcas del pueblo hebreo no tenían otro oficio que apacentar rebaños. Abraham, Moisés y el rey David fueron auténticos pastores, de nombre y de profesión. El mismo Jesucristo se ha manifestado a los hombres con el nombre de Buen Pastor. Con la autoridad que emana de tan altos ejemplos bien se puede afirmar que la vida pastoril es una condición humana muy capaz de producir personas ilustrísimas. Por esta razón la nobleza y los casos horribles en la pastoral no están lejanos de lo verosímil poético. Baste de ejemplo el caso de José, hijo del patriarca Jacob, y su desafortunada vida.[67]

65. *Compendio*, pp. 268-270.
66. *Il Verato*, fol. 52v.
67. *Compendio*, pp. 270-271.

No todos los pastores son buenos, lo cual atentaría sin duda contra el principio de verosimilitud. Pastores hubo en obras clásicas que fueron malos, aunque su maldad no fue la de la tragedia. Para Guarini, esta es un pecado que produce el terror; la maldad del pastor, por el contrario, es producto de un defecto y provoca a risa.[68] No en vano el mismo Aristóteles[69] hizo derivar el nombre de *comedia* del término κομη, 'aldea', hecho que ningún preceptista ignora, y que es empleado por Guarini en abono de su discurso mediante la asimilación extensiva de los pastores a los campesinos, creadores de la comedia.

Una última cuestión de la polémica causada por la presencia de los pastores en la tragicomedia es su supuesta inutilidad para el bien de la república. Para Denores, si el final de la fábula es próspero, como así sucede en la tragicomedia, se está invitando a abandonar la ciudad, con el consiguiente perjuicio que ello supone para la sociedad urbana:

> Perciò che si egli si constituisce la favola pastoral col principio turbulento e col fin prospero, questo è un tacito invitar gli uomini a lasciar le città et ad inamorarsi della vita contidinesca, del che non ebbero già mai intendimento que' primi che poetarono. (*Discorso*, p. 415)

Guarini se burla de la influencia que su oponente atribuye a la pastoral y su pretensión de prohibir el género: siendo la villa una necesidad para el ocio del ciudadano, es absurdo que se intente prohibir las fábulas de pastores, porque habría que prohibir igualmente las mismas villas con todos sus habitantes y sus rústicas conversaciones.[70]

Todos estos argumentos resultarían ciertamente poco plausibles fuera del contexto que supone la exégesis de un libro tan sacralizado como la *Poética* de Aristóteles y de un ambiente fuertemente atado a convenciones literarias y culturales. Y, sin embargo, hemos de admitir su eficacia, de la que es testimonio en España Ricardo del Turia, cuando emplea, en su *Apologético de la comedia española*, la defensa de la dignidad de los pastores y otros personajes del campo para justificar las acciones de los lacayos, más propias de personas nobles o de buen juicio, que podían ser contempladas a diario en tantas comedias modernas:[71]

> Y hacer fáciles dueños a los rudos pastores de materias profundas no desdice de lo que famosos y antiguos poetas han platicado, y por evitar prolijidad volvamos solo los ojos a la tragicomedia que el laureado poeta Guarino hizo del *Pastor Fido*, donde un sátiro que introduce (a imitación de los que en esta figura reprehendían los vicios de la república, de donde les quedó nombre de sátiras a los versos mordaces) habla de cosas tan altas y especulativas que es el mejor papel de la fábula […].

68. *Il Verato*, fols. 47r-48r.
69. *Poética*, 1448a37.
70. *Il Verato*, fol. 40r.
71. Cito por la ed. de García-Reidy (2015). El pasaje corresponde a los ff. A5r-v.

El estilo tragicómico y el decoro

La proporción entre la fábula y el estilo. La mezcla armónica de estilos. La lengua poética a escena. Prosa y verso. La lengua de los pastores

El problema del *decorum* afecta asimismo y de manera muy especial a los aspectos formales de la tragicomedia, y muy en particular al estilo. Denores, que se negó con contumacia a reconocer alguna cualidad en *Il pastor fido*, condenó también su estilo por haber violado las prescripciones de Demetrio Falereo en su tratado *Sobre el estilo*.[72]

Guarini señala que el estilo de la tragicomedia, para ser proporcionado a la fábula, ha de ser mixto:

> Ora, essendosi dalle parti e dal fine bastevolmente provato che il misto tragicomico è ragionevole, resta che ciò si pruovi ancor dallo stile, il quale, dovendo esser proporzionato alla favola, bisogna bene che, s'ella è mista, anch'egli, per essere uno, sia misto. (*Compendio*, p. 248)

El de *Il pastor fido* lo es, y lo demuestra recurriendo a las ideas de Dionisio de Halicarnaso, Hermógenes y el mismo Demetrio Falereo, que consideraban la posibilidad de distintos estilos dentro de un mismo género siguiendo un principio de armonía (Battistini y Raimondi 1984: 97). Este principio es ilustrado por el poeta con una comparación. Los estilos son como las cuerdas de un instrumento: cada una de ellas tiene un tono particular, pero el músico, mediante una mayor o menor extensión de cada cuerda, puede hacer que produzca el sonido en distintos grados de tonalidad.[73]

Demetrio Falereo distingue cuatro tipos de elocución: la humilde («dimessa»), la magnífica («magnifica»), la suave («polita») y la grave («grave»). Los cuatro son susceptibles de diversas combinaciones. Los estilos humilde y magnífico y los estilos suave y grave no se pueden mezclar entre sí, pero nada impide que cada uno de ellos lo haga con otro estilo del par opuesto, como de hecho sucede en la tragicomedia. Su estilo propio y principal es el magnífico, que mezclado con el grave da la idea de tragedia, pero, acompañado del estilo suave, produce el temperamento que conviene al nuevo género. Al tratarse de personas grandes y de héroes, no conviene que se expresen humildemente; y, del mismo modo, dado que en la tragicomedia no tiene lugar lo terrible, ha de dejarse de lado el estilo grave para usar uno que dulcifique la grandeza y la sublimidad que son propias de la tragedia.[74]

El proceso de creación del nuevo estilo es, una vez más, la búsqueda de un equilibrio parecido a la mezcla de colores que lleva a cabo un pintor. Por un lado, según enseña Hermógenes, el autor debe moderar la gravedad de las sen-

72. *Discorso*, p. 414.
73. *Compendio*, pp. 248-249.
74. *Compendio*, p. 248.

tencias con alguno de los modos que las suelen hacer humildes; por otro, la humildad debe quedar frenada con un poco de la nobleza en el hablar que es propia del estilo magnífico, de manera que la materia no se eleve tan alto como la tragedia, pero tampoco se acerque a la elocución cómica.[75] La tragicomedia se convierte así en un pastiche de estilos que pretende adquirir un valor armónico e idílico, próximo a un tono medio de naturaleza musical (Folena 1958: 348). Concepto similar al del estilo medio o natural, que tanto preocupó a Gracián —hasta el punto de añadir un tratado de los estilos en la segunda edición de la *Agudeza*— y que se remontaba al ideal erasmista de la lengua: un estilo forjado en un nuevo ejercicio de moderación, entre la elevación del estilo asianista, pulido de los excesos que llevan a la dificultad de la comprensión, y la contención del estilo de Tácito, que bordea el laconismo y asegura la preñez de la frase.

Una segunda acusación que dirige Denores contra *Il pastor fido* es el uso en la fábula pastoral del hablar figurado de los poetas líricos. Guarini responde que el mismo Aristóteles, en la parte de la *Poética* dedicada al tipo de expresión que conviene a cada género, atribuyó al verso dramático las voces metafóricas y adornadas.[76] Si el filósofo consideró que estas eran la principal virtud del drama, no hay razón alguna para que los críticos condenen el uso en *Il pastor fido* del hablar figurado, que no es otro sino el metafórico.[77] En cuanto a si hay un tipo de ornamento que convenga más a la lírica y otro más adecuado para la dramática, no hay maestro de retórica o de poética que lo haya tratado y, por tanto, el poeta es libre de obrar según su propio criterio:

> Quanto agli ornamenti lirici, se si trovasse maestro di ritorica o di poetica, che insegnasse quali sieno i particolari ornamenti del lirico e quali del drammatico, a loro sarei ricorso, e le leggi prendendone, con assai men di parole avrei condotta la mia difesa. (*Compendio*, p. 250)

Estamos aquí antes dos problemas diferentes pero estrechamente ligados. Por un lado, las discusiones sobre el uso del verso en escena, que se plantean como una lucha entre verosimilitud y el placer inherente a la expresión bella. El teatro se ha de escribir en verso para los preceptistas por la presión que ejerce la autoridad aristotélica, que no considera otra posibilidad, puesto que el estagirita elabora su doctrina a partir del análisis de una tradición teatral versificada. Sin embargo, el siglo XVI conoce una amplia producción de comedias en prosa, en su mayor parte hijuelas de *La Celestina*, que prolongan la tradición de la comedia humanística. Es ilustrativo al respecto este pasaje de Quevedo en el prólogo a la *Comedia Eufrosina*:[78]

75. *Compendio*, p. 249.
76. *Poética*, XXII, 1459a11-14.
77. *Compendio*, p. 250.
78. Tomo el pasaje de Porqueras Mayo (1968: 151).

> Pocas comedias hay en prosa de nuestra lengua, si bien lo fueron todas las de Lope de Rueda, mas para leídas tenemos *La Salvaga*, y con superior estimación, *La Celestina*, que tanto aplauso ha tenido en todas las naciones. En portugués hay una de Camoens, dos del doctísimo Corte Real, y esta *Eufrosina* […].

Esta circunstancia, sin embargo, parece no tener reflejo en los preceptistas de la época, que no van más allá de la propuesta, tomada de un oscuro pasaje horaciano, de redactar el argumento de la fábula en prosa en un primer momento para proceder después, una vez estructuradas sus partes y seleccionados sus elementos esenciales, a la pertinente versión en metro. Recomendación que, como sabemos, está también en el *Arte nuevo* de Lope, vv. 211-212. Pero aquí nos movemos también en terreno resbaladizo, porque tampoco hay un estudio de conjunto sobre posibles fundamentos teóricos que permitieron el uso de la prosa en géneros como el entremés y, ya en el siglo XVIII, de la misma comedia, mientras que siguieron ligando el cultivo de la tragedia a la versificación hasta el mismo siglo XIX.

Se comprende con estas reflexiones la importancia de la métrica en el conjunto de la teoría literaria, y no tanto por lo que atañe a la historia y caracterización de cada uno de los metros, que cuentan ya con el trabajo clásico de Díez Echarri (1970), como por la aceptación de su papel estructurante, a través de la adjudicación a cada tipo de metro de una situación dramática específica. Habría que recopilar las advertencias de uso del verso para la escena en los documentos de teoría dramática, aparte de los archiconocidos de Lope, especialmente los que no corresponden a un apartado de métrica en el seno de un texto mayor, sino los que son circunstanciales y se hallan dispersos. Muchos de ellos toman en consideración los problemas técnicos que el verso supone en la recitación de los actores.

El uso del verso planteaba un segundo problema de orden retórico, relativo a la ornamentación, que se va a ir ahondando a medida que avance el siglo con el debate en el terreno de la elocución lírica entre la claridad y la oscuridad de la lengua poética. Debate especialmente vigoroso en España a raíz de la difusión de los versos de Góngora, pero que tuvo también su espacio en Italia, por supuesto.

Sin embargo, en el momento que nos ocupa, esas polémicas todavía no han llegado. El estilo de *Il pastor fido*, según declara su autor, no presenta grandes ornamentos líricos, sino que sigue el modelo de Petrarca y su voluntaria dulzura, ajena al ritmo ditirámbico. Sus periodos no son largos ni duros porque Guarini prefiere la concisión y la claridad. Su elocución no pretende ser ni lejana de la lengua ordinaria, ni demasiado próxima al modo de hablar de la plebe. Al mismo tiempo, evita ser tan elaborada que no convenga a la representación, por excesivamente fatigosa para el espectador.[79]

No obstante lo dicho anteriormente, hay que decir que la preocupación por la lengua poética en escena tampoco es muy grande en los textos de teoría poética. Excepción notable en este sentido es González de Salas, que convierte su ilustra-

79. *Compendio*, p. 251.

ción de la parte de la *Poética* relativa a la elocución en una diatriba contra los poetas «tenebrosos».[80] Estamos, de todos modos, en 1633, fecha de publicación de la *Nueva idea*, y eso tampoco lo podemos olvidar. Las referencias al estilo pasan más bien por el planteamiento de un nuevo problema de decoro. Denores considera impropio de unos pastores un estilo tan ricamente adornado,[81] pero Guarini sabe encontrar un principio de verosimilitud en la lengua de sus criaturas, aunque sea recurriendo una vez más a las convenciones literarias de su tiempo.

La *rota* explicativa de los géneros en la retórica medieval atribuía a las *Bucólicas* de Virgilio un estilo *humilis*, en consonancia con la naturaleza de sus protagonistas, pero lo cierto es que la tradición literaria vernácula, que había fundido la poesía pastoril clásica con el petrarquismo, había permitido su difusión en metros más propicios al estilo *sublimis*, como el endecasílabo, la octava o el soneto, empezando por la *Arcadia* de Sannazaro en Italia y siguiendo por Garcilaso en España. No en vano Herrera puso reparos a la égloga segunda de Garcilaso, no solo por lo que tenía de mezcla de géneros poéticos, sino por el empleo de registros que, a su entender, sobrepasaban lo conveniente para la materia pastoril.[82]

Il pastor fido se desarrolla en la Arcadia y, por tanto, no es maravilla que sus pastores embellezcan sus parlamentos con figuras poéticas en un lugar donde se encuentran en contacto constante con las Musas. Los habitantes de la Arcadia, además, como nos confirma Ovidio, tenían práctica constante con instrumentos musicales de varios tipos —y *La Galatea* cervantina es una buena demostración de esto mismo—, y así, no resultan extraños los ornamentos poéticos en personas que con tanta naturalidad manejaban el número y la armonía de la música.[83] El principio que plantea Guarini, por lo que hemos podido comprobar, no es el de la verosimilitud retórica, sino el de una verosimilitud exclusivamente poética:

> […] così nel *Pastor fido* quelle vivezze, quegli ornamenti che *lirici* sono detti, non repugnano al verisimile (parlo del verisimile non retorico, ma poetico), essendo proprissimi di coloro che cosí parlano, né altramenti parlar saprebbono. (*Compendio*, p. 254)

De esta manera el poeta se distanciaba definitivamente de la poesía renacentista y del realismo, entendido como imitación de la verdad, que había sido su principal fundamento (Bonora 1966: 95). Es el mismo principio que va a permitir, en confluencia con otros factores que estudió Salomon (1985), el desarrollo literario de la figura del villano digno, que encontramos en tantas obras de Lope. Y si alguien se podía mover con conocimiento de causa en este polimórfico género era el Fénix, autor de los romances de Belardo y de relatos pastoriles, tanto en su versión sacra, como en su versión profana.

80. En la sección V de su *Nueva idea de la tragedia antigua*. Puede leerse en Sánchez Laílla (2015).
81. *Discorso*, p. 417.
82. Cf. las *Anotaciones a la poesía de Garcilaso* (2001: 800).
83. *Compendio*, pp. 253-254.

La égloga y el origen de la tragicomedia

La égloga como género mixto. Interferencias genéricas. La égloga, el drama satírico y la literatura pastoril. El difícil camino de un patrón explicativo

Hemos hablado de literatura de pastores, de bucólica, y hemos aludido a la égloga, pero ahora hemos de volver a ella porque encierra algunas de las claves para la comprensión del problema de la tragicomedia. La égloga no era ni un diálogo ni un drama, pero en ella se reconocían ya unos rasgos esenciales de la forma teatral que, cuando alcanzó estructuras más complejas, hicieron posible que el género fuera condenado por los críticos más tradicionales. A lo largo de este periodo la égloga va a verse favorecida por un proceso de dignificación, que parecía reclamar convirtiéndose en un género omnipresente en las letras de este tiempo, y que tiene como hitos su inclusión por parte de Escalígero y Carvallo dentro los *dramatica genera*, la elevación de categoría que hace Pinciano al ponerla en relación con la bucólica virgiliana y su vinculación con la épica menor en Minturno y Cascales, y, muy singularmente, en las *Soledades*, donde Góngora confirmó, con su sentido lírico y su trasfondo heroico, la cercanía de su obra a los otros grandes géneros no dramáticos. No podemos olvidar tampoco la importancia que tuvo la vía alegórica para convertir al pastor en una figura a lo divino, notablemente en fray Luis y en san Juan de la Cruz, basándose en la prosapia bíblica a la que hemos hecho antes referencia —y que pudo llevar a los excesos condenados por Malón de Chaide en su *Conversión de la Magdalena*—.

El entendimiento de la égloga nos ha llegado en la crítica literaria enmarcada en el complejo mundo de la literatura de pastores. Los pastores invadieron la literatura renacentista en todas sus manifestaciones —poesía lírica, dramas, novelas, tratados cortesanos de amor—, e incluso traspasaron las barreras de la ficción para convertirse en moda social y motivo de divertimento cortesano.[84] La teoría literaria, siempre atenta a la eclosión de nuevos fenómenos literarios, procuró hacer encajar la literatura de pastores en los patrones normativos vigentes.

A lo largo de los distintos apartados hemos tenido ocasión de apuntar la pertenencia de la tragicomedia al género pastoral, subrayada por Guarini al dedicar una parte de su exposición a trazar la línea genealógica que lleva de las obras clásicas a *Il pastor fido*, y para ello partía del principio de evolución y perfeccionamiento de los géneros que Aristóteles había puesto de manifiesto en la parte dedicada al origen de la tragedia.[85]

La pastoral, que es un género moderno, tiene su origen en la égloga y en la sátira de los antiguos. La égloga, al principio, consistía únicamente en un razonamiento entre dos pastores, en nada diferente a la escena que los latinos llaman

84. Véase López Estrada (1974).
85. *Poética*, IV, 1449a.

diverbio, salvo en tener unidad y ser independiente, con principio y final en sí mismo. Teócrito fue el primero en hacer la égloga más grande de lo ordinario mediante la adición de varios personajes, una acción más compleja que la hasta entonces utilizada y la distinción de tiempos y lugares que es propia del poema dramático.

Sin embargo, el creador de la pastoral ha sido, en época contemporánea, Agostino Beccari con su *Sacrificio* (Venecia, Francesco de Rossi da Valenza, 1555),[86] que ha transformado el género precedente como Sófocles y Esquilo lo hicieron con la tragedia. Beccari ha recogido muchos razonamientos pastorales bajo una misma fábula dramática, los ha dividido en actos con un principio, un medio y un final suficientes y proporcionados, con su nudo y desenlace, y los ha dotado del decoro necesario, dando lugar a una auténtica comedia. De esta manera nos ha dejado la pastoral tal y como la conocemos, con excepción del coro, que es invención posterior de Torcuato Tasso en su *Aminta*.[87]

La égloga es, pues, una pequeña pastoral, y la pastoral una égloga grande. La égloga, al hacerse pastoral, cambia de nombre, pero no de naturaleza, pues su especie es también la poesía dramática. Guarini, con estas consideraciones, nos quiere mostrar su dependencia respecto a los buenos maestros trágicos precisamente en lo que tuvieron de espíritu renovador en el arte poético. Si los autores clásicos trataron de mejorar los géneros, también lo pueden hacer los contemporáneos sacando la égloga de su infancia y llevándola a su madurez. Se trata de un aspecto más de la querella de antiguos y modernos que atraviesa todo el siglo XVI y que es fundamental en la polémica en torno a la comedia nueva.

La teoría literaria española parece llevar otros derroteros. Su punto de partida son los comentarios de Herrera (1580) y el Brocense (1574) a las églogas de Garcilaso; y, en consecuencia, el género *égloga* se adscribe inmediatamente a la lírica. De hecho, las críticas más duras de Herrera a la *Égloga segunda* de Garcilaso están motivadas, como hemos visto, por el descubrimiento en ella de lo que el poeta sevillano estima elementos ajenos, no propiamente líricos, sino pertenecientes a la comedia, la tragedia o la elegía. Las opiniones de los comentaristas posteriores defraudan por su timidez y parquedad en un momento en el que la literatura de pastores ha alcanzado su pleno apogeo.

La conexión entre égloga y comedia nueva es inmediata, porque ambas presentan, en su realización literaria, una mezcla de componentes de distinta naturaleza genérica, que abarca desde los personajes y su desfase con la materia tratada a cuestiones de orden estilístico que afectan al decoro retórico. Pero esta conexión se hace todavía más pertinente desde el punto de vista de la teoría literaria. Como ha estudiado Egido (1985), la égloga, que alcanzó su mayoría de edad por encima de la teoría de los géneros y al margen por completo de la poética aristotélica, fue

86. Para esta obra fundamental, véase Borsari (2010).
87. *Compendio*, pp. 272-274.

recibida también por los comentaristas como un auténtico género mixto, sobre todo por el uso de la prosa y el verso y por la ruptura de la *rota virgiliana* en los estilos. En cuanto al modo de la imitación, podía pertenecer tan pronto al género narrativo, como al dramático o al mixto, como demuestran las églogas de Garcilaso, porque en la tercera predomina la diégesis, mientras que la segunda es casi toda diálogo, y en la primera ambas formas se equilibran.[88]

No se ha profundizado mucho, en la historiografía literaria española, en las relaciones entre el origen de la tragicomedia moderna y los dramas de tema pastoril, conexión más que evidente para los italianos, vista la naturaleza de sus primeras obras tragicómicas, y probablemente intuida por muchos, como demuestra el hecho de que Pedro Manuel Jiménez de Urrea pueda escribir una *Égloga de la tragicomedia de Calisto y Melibea* (1513). Esta circunstancia, la naturaleza pastoril de las primeras tragicomedias, hizo que, desde el primer momento, el nuevo género se beneficiase, a efectos de apoyo teórico, de la reflexión sobre otros géneros, menores pero de incuestionable prosapia grecolatina. Es el caso de Giraldi Cinzio —autor de *Egle* y de una *Favola pastorale* que inician la tradición culminada por Tasso y Guarini—, quien defiende sus propias creaciones con la redacción de una *Lettera o Discorso sopra il comporre le satire atte alle scene* (1545).[89]

En España nuestros teóricos tuvieron siempre el convencimiento de que se hallaban ante un género mixto más, aunque no lo emplearon de forma contundente como argumentación para defender la licitud de la tragicomedia, porque, como digo, les faltó un referente literario real y cercano al que poder arrimarse. Es cierto que en los orígenes del teatro castellano Juan del Encina, que había traducido las *Bucólicas* de Virgilio, recoge la tradición medieval de los tropos de pastores, aprende de los italianos las convenciones cortesanas de las églogas representables, ennoblece la figura del pastor rústico dotándola de sentidos alegóricos, morales e incluso políticos, y ensancha sus términos hasta escribir auténticas comedias como la *Égloga de Plácida y Victoriano* (c. 1520). Sin embargo, su labor se tiene que enfrentar al extraordinario éxito editorial de la novela pastoril, a partir de *La Diana* de Montemayor (1559), que va a cerrar el paso a la égloga representable y la va a circunscribir a ser un elemento más del nuevo género narrativo. Es la tesis de López Estrada (1974). Así, toda novela pastoril incluye algún momento en que los personajes alzan un tablado y representan una égloga. Ocurre en *La Diana*, ocurre en *La Galatea*, donde, en las bodas de Daranio, se representa un debate sobre quién sufre con más fuerza los embates de la adversidad en el amor; o en la *Arcadia* de Lope, con la égloga representada por Montano y Lucindo. En la novela pastoril, por tanto, la narración somete al género dramático y se apropia de sus personajes, de su poética y hasta de su nombre: égloga llama Cervantes a *La Galatea*, y la novela pastoril se convierte de

88. Para la teoría de la égloga en España, véase también Fosalba (2004).
89. Puede leerse en Giraldi Cinzio (1973).

hecho en una égloga mixta, donde, además, por influjo de Sannazaro, se mezcla la prosa con el verso —cada pasaje en prosa termina con una égloga poética a modo de colofón que recitan los personajes—.

Lo mismo que hemos dicho sobre la égloga se podría aplicar a la sátira. Ya hemos visto cómo Giraldi Cinzio denominaba sus églogas como «sátiras representables» y la presencia de un sátiro como personaje esencial en *Il pastor fido* nos habla bien de la naturalidad con que estos genios campestres se movían entre pastores y pastoras. La tragicomedia y la sátira contemporánea presentaban rasgos muy divergentes en cuanto a su naturaleza y su temática, pero perduraba la memoria del primigenio carácter dramático de la sátira, muy vinculado además con el origen de la tragedia. En España no se ignoraron estas noticias historiográficas. Pero el establecimiento de una relación entre la comedia nueva como género mixto y la sátira estaba dificultado por un problema adicional, derivado de la identificación de la sátira con otro género doméstico de nuestro teatro como era el entremés.

Margarete Newels (1974: 153-156 y 193-197), la primera en ocuparse del lugar del entremés en el conjunto de la teoría literaria, ya señaló el aire de familia que los preceptistas le encontraron con relación a la sátira, a lo que se fueron añadiendo otros factores. En primer lugar, los tratadistas relacionaron el entremés, considerado como unidad relativa en el curso del espectáculo, con un subgénero del teatro griego de breve extensión y con un contenido cómico burlesco que fue el *drama satírico*. Su función con respecto a la unidad mayor —en su caso la tragedia— era la de introducir una distensión en la solemnidad de la fábula y romper con el elemento burlesco la alta retórica del drama en el que se inserta. Por otro lado, la sátira, al igual que el entremés, despertó ya en la Antigüedad recelos morales por su carácter deshonesto.

También se equiparó a los *mimos* romanos, derivados de los *sátiros* griegos. Mimos y sátiros fueron una misma cosa para los preceptistas renacentistas y barrocos, y en España, fueron denominados indistintamente como mimos entremeses o mojigangas. Las analogías entre mimo y entremés se podían establecer según criterios formales, puesto que ambos iban intercalados entre las comedias y las tragedias, así como desde un punto de vista temático, ya que los dos eran géneros festivos y ridículos, y su acción era estrictamente cómica.

Como unidad integrada en la comedia, el entremés era también equiparable a los episodios de la fábula aristotélica. Para Pinciano, ambos elementos cumplen una serie de características, como su condición secundaria respecto de la fábula, su complementariedad necesaria desde el punto de vista estético con la misma fábula y su intención didáctica. No obstante, en la práctica, denunciada ya desde la Antigüedad, estos episodios fueron perdiendo su conexión con el drama para hacerse dependientes de una unidad teatral mayor, el espectáculo, al mismo tiempo que pasaban progresivamente a hacerse vehículo del *delectare*. Sucedió en la escena clásica con el coro, y sucedía también en la escena española con el entremés o la loa.

Por último, y entendiendo el entremés como unidad dramática independiente, los tratadistas lo pusieron en relación con la comedia antigua. Así se refirió a él Lope de Vega en su *Arte nuevo*, vv. 69-71. Y el propio Lope, como también Castillo Solórzano, Salas Barbadillo y Quevedo dieron el subtítulo de *comedia antigua* a algunos de sus entremeses. En este sentido el entremés es el género cómico por antonomasia y se opone a la comedia nueva, que, por el contrario, no respeta las normas preceptivas.

El término *tragicomedia*

El precedente plautino y la pertinencia del término. El precedente español de La Celestina. *La «temible anfibología» de la palabra comedia*

Un último problema atañe al origen del mismo término *tragicomedia* y a la posible filiación histórica del nuevo género. Claro está que, en Italia, esta última tiene su importancia porque se parte de un género concreto como es el pastoral, al que Guarini considera heredero directo de la égloga y de la sátira de los antiguos. El autor defiende que la suya es la primera obra moderna que se ha presentado bajo ese nombre, y trata de dar razón de su uso trazando la historia de la denominación del género, para el que se emplearon términos como «commedia», «favola pastorale», «favola di pastori» o «pastorale».[90] Beccari había denominado su *Sacrificio* como «favola pastorale». Por las personas privadas, la risa y el final feliz, su obra era una verdadera comedia, pero renunció a llamarla de este modo porque podría resultar impropio para una acción que se desarrollaba en el campo y cuyos personajes no representaban a ciudadanos. Por ello empleó el término genérico de fábula y le añadió el adjetivo pastoral, para indicar la condición de sus personajes. Con el tiempo el adjetivo adquirió la fuerza y el significado del sustantivo y pasó a indicar por sí mismo el concepto de «acción o fábula de pastores».

El título de *Il pastor fido*, que incluye la denominación específica de «tragicomedia pastoral», dejando de lado el término genérico de fábula, es explicado por Guarini como una forma de mostrar a las claras la cualidad de la fábula misma y su naturaleza mixta. No podía ser ni «comedia» ni «tragedia» porque un mixto no puede tener la misma definición que cada una de sus partes. Por otro lado, «pastoral» está para indicar que sus personajes son pastores y no ciudadanos.

No hay, por tanto, tres fábulas diversas en *Il pastor fido*, una de personas privadas que llevan el peso de la acción cómica, otra de personajes grandes que protagonizan la parte trágica, y una tercera de pastores que hacen la pastoral, sino una fábula sola de pastores, mixta de tragedia y comedia, y tejida cómicamente, que es un único poema.[91]

90. *Compendio*, pp. 273-274.
91. *Compendio*, p. 274.

La tragicomedia fue conocida en la Antigüedad con otro nombre.[92] Guarini cita a Rintón de Siracusa, cultivador de un género denominado «hilarotragedia», no señalado por Aristóteles por ser posterior a su *Poética*. Prátinas de Fliunte, por otra parte, en la época de Esquilo, inventó la sátira, a la cual hace mención Horacio (*Ars poetica*, 220-250), y que puede ser considerada un precedente de la tragicomedia moderna.

No se le escapaba esta relación genealógica a Denores, quien, de hecho, propone el nombre de «sátira» como el más adecuado para *Il pastor fido*. No obstante, este nombre es rechazado por Guarini al considerar que las sátiras son demasiado disolutas y carecen del decoro que la moderada fábula pastoral requiere.[93] El poeta prefiere denominar su obra como «tragicomedia» porque cuenta con un precedente ilustre: Plauto, queriendo mezclar dos acciones en su *Anfitrión* y temiendo ser acusado de incluir personas grandes en una materia cómica, renunció a llamarlo comedia y le dio el nombre de tragicomedia, que es el que mejor recoge su naturaleza mixta.[94] En realidad, nadie antes de Guarini había puesto en relación el *Anfitrión* de Plauto con el resto de las obras reconocidas como antecedentes del género, como el *Cíclope* de Eurípides y otros dramas satíricos (Herrick 1962: 7). Esta circunstancia parece deberse a la identificación de las prescripciones de Horacio sobre el drama satírico con la tragicomedia.

Denores reconoce efectivamente la fuente del término en la obra plautina, y en su *Apologia* añadiría también una referencia a *La Celestina* —«un'altra spagnuola intitolata *Calisto e Melibea*», fol. 29r—, aunque no admite ninguna de las dos, despertando así el impulso reivindicador del Abad de Rute:[95]

> […] quiso también él, un extranjero, meter la hoz en la mies ajena (quiero decir en la lengua española) y condenar igualmente una obra que todos los nuestros admiran y que elogian cuantos extranjeros conocen nuestro idioma, esto es, la *Tragicomedia de Calisto y Melibea*, que vulgarmente llamamos *Celestina*, y aunque yo pudiera encargarme de su defensa y no perdería, según creo, la causa, […] juzgué preferible, sin embargo, unirme a aquellos que se ocuparon o se ocuparán más adelante de la justísima defensa de la tragicomedia de Guarini, ya que Nores censura las dos igualmente.

La misma actitud negativa de Denores caracteriza a Cascales, en el que hemos podido comprobar una pertinaz recusación del término y de su fuente, en el segundo de sus textos citados. Cascales es muy parco en el uso de la palabra «tragicomedia». Sin embargo, muchos factores nos indican que se está refiriendo al nuevo género bajo otros nombres y, en concreto, bajo el genérico de «comedia». De esta forma se entiende cuando lo pone en relación con la obra de Lope

92. *Il Verato*, fols. 30v-31v.
93. *Il Verato*, fol. 31v.
94. *Compendio*, p. 274.
95. Cito por la traducción de Marín López (1988: 47).

de Vega en la epístola antes comentada (*Cartas filológicas*, II, 3). Lo mismo sucede en las *Tablas poéticas*:

> A lo que imagino, ancho campo tenéis donde correr agora en la comedia, que es lo más practicable que tenemos de la poesía y adonde más exercitados están los poetas españoles. (p. 203)

No cabe duda de que está señalando la comedia nueva, que imperaba ya en los escenarios españoles. Por lo que respecta a la sátira, renuncia a establecer cualquier conexión del nuevo género con la práctica dramática antigua, desde el momento en que solo considera su moderno valor:

> No os diré de la sátira antigua iámbica porque ya está escluyda por la lei y por el tiempo. (p. 180)

El marbete de «tragicomedia» usado por Plauto responde, a juicio de Cascales, a una intención jocosa:

> Y si Plauto la llama tragicomedia, es por modo burlesco, que más atrás se declara y da a entender que habla de burlas […] (p. 232)

El problema específicamente español de la adopción de *comedia* como término universal para hacer referencia a un género mixto, es el de convertir, como ha señalado Díez Borque (1989), la producción dramática del Siglo de Oro en un *continuum* ajeno a criterios de pureza genérica que los críticos renuncien a compartimentar. Ya hace algunos años algunas voces se alzaron para reclamar la necesidad de poner un orden en esta especie de jigote en que se había convertido la comedia nueva, sobre todo, por parte de aquellos que seguían la pista de la posible o imposible tragedia española, que dieron lugar a etiquetas como la «tragedia al estilo español» o la «tragedia nueva» de Hesse (1977). Sin embargo, con posterioridad a estas consideraciones, hemos asistido a serios esfuerzos por encontrar diferencias dentro del conjunto que permitan establecer un sistema de subgéneros en el seno de este monstruo literario y supere lo que Vitse (1995) llamó «la temible anfibología de la palabra *Comedia*». El mismo Díez Borque (1988) plantea la superación de una tipología de la comedia del siglo XVII basada en los criterios temáticos habitualmente empleados, y propone una clasificación que tome en cuenta los mecanismos básicos de composición de la comedia. Existe, a su juicio, en cada drama, un calculado diseño, estructurado en torno a unos mecanismos «fijos» que tienen muy en cuenta el modo y la forma de la recepción, y que permiten hablar con propiedad de subgéneros perfectamente delimitados como la *comedia de capa y espada*. Subgéneros que, por otro lado, estaban en la conciencia de los que escribieron en el siglo XVII sobre el teatro contemporáneo, porque no es raro encontrar referencias a *comedias de capa y espada*, *comedias de divinas apariencias* o *comedias de espectáculos*. En esta línea se han producido aportaciones sustanciales,

en lo que podríamos llamar el desarrollo de la poética de los subgéneros cómicos (Vitse 1995: 280) —tarea extremadamente compleja por la ingente cantidad de materiales sometidos a estudio—, como la delimitación de un subgénero llamado *comedia palatina*, que tiene también su versión cómica y su versión seria, la comedia hagiográfica, o la comedia de figurón (Pedraza Jiménez y González Cañal 1996 y 1998). En todo caso, parece claro que una cierta taxonomía tiene ventajas metodológicas evidentes.[96]

Conclusiones

Límites de la reflexión sobre el género en España. La superación de Aristóteles y la vía inductiva

Varias conclusiones podemos extraer de lo aquí expuesto. Los pensadores de la época tuvieron que construir un soporte teórico para el nuevo género de la misma forma que lo habían hecho para la comedia. La tarea era difícil pero no imposible. En primer lugar, el género era novedoso, aunque no tanto, pues ya estaba recogido nominalmente en textos clásicos. Hubo que esperar, sin embargo, a que los preceptistas tuvieran que hacer frente a la producción efectiva de obras nacidas como tales tragicomedias. La falta en primera instancia de un corpus lo suficientemente significativo hacía muy difícil la especulación. No podemos olvidar que la preceptiva aristotélica era originalmente el resultado de la observación empírica de una literatura previa.

Además, los preceptistas tuvieron una serie de dificultades añadidas, como las derivadas del hecho de que ya no se tratase de un sistema bipolar con dos entidades opuestas, en esencia y accidente por accidente. La tragicomedia debía abrirse espacio entre los géneros previos, con los que compartía rasgos y, aparentemente, finalidades. La solución consistía en individuar los elementos de la comedia y la tragedia susceptibles de ceder en la integridad de su condición para que se produjese el acercamiento que da lugar al género mixto que es la tragicomedia. Después había que buscar una finalidad autónoma que diera carta de naturaleza definitiva al nuevo género. En estas condiciones es comprensible que la exposición teórica de la tragicomedia no esté tan estructurada y cerrada como la de la tragedia, o incluso la de la comedia, pero no podemos dar por sentada su intranscendencia.

Con todo, se produjeron justificaciones teóricas tan sólidas como la de Giambattista Guarini. Que no haya en España un documento de este calibre no puede ocultar que la comedia nueva fuera recibida como tragicomedia y que se multiplicasen entre nuestros críticos, de manera ciertamente dispersa y asistemática, los argumentos esgrimidos por Guarini, Denores y sus respectivas cohortes de apologistas.

96. Véase la síntesis genérica de Oleza Simó y Antonucci (2013).

La poética de Guarini puede parecer a simple vista el fin de la teoría de los géneros, pero no debemos dejar pasar inadvertido el carácter profundamente aristotélico de su pensamiento crítico. Se ha demostrado que, en el arte de la poesía, no se crea, sino que se compone, y por este principio se abre el camino a la codificación de nuevos géneros, de los cuales *Il pastor fido* es el ejemplo más notable. Guarini no rechaza el concepto de género literario, sino que sustituye sus principios universales e inalterables por un criterio de relatividad histórica que ya había servido a Giraldi Cinzio para legitimar el poema caballeresco (Battistini-Raimondi 1984: 94). Si los autores clásicos trataron de mejorar los géneros, como así lo reconoce Aristóteles en el caso de la tragedia, también lo pueden hacer los contemporáneos, llevando la égloga a su madurez en la tragicomedia.

Por último, el *Compendio* de Guarini, con la inclusión en un único organismo coherente de elementos de diversa procedencia, constituye la primera poética barroca, nacida como una sólida armadura teórica para proteger la frágil estructura de la tragicomedia (Folena 1958: 345), al margen de que sus argumentos nos puedan parecer más o menos plausibles desde una óptica moderna. Sin embargo, no podemos dejar de valorar la importancia de las discusiones, ejemplo de las limitaciones de la *Poética* como sistema que pretende abarcar la globalidad de la creación literaria. Lo cual no evita que ninguno de los preceptistas de la época pueda prescindir de su magisterio, tratando precisamente de disolver las discrepancias entre el texto aristotélico y la nueva realidad de las obras contemporáneas; y ya hemos visto además que el modo de argumentar de Guarini fue el resultado de una profunda asimilación de la lógica aristotélica (Bonora 1966: 651).

El mismo respeto al aristotelismo puede ser la causa de que Francisco de Barreda, en su «Invectiva a las comedias que prohibió Trajano y apología por las nuestras»,[97] a la altura del año 1622, y desde posturas más iconoclastas, considere insuficientes los logros artísticos sostenidos por el consistente ejercicio demostrativo del italiano:

> Hagamos lo que Italia, que, teniendo ingenios, pierde por obediente a la edad pasada la gloria que le prometía la venidera. No se atreven a salir de aquellos claustros; son inviolables aquellos muros. No es acertado en su opinión lo que no es imitado, y no echan de ver que si los mesmos a quien atados imitan hubieran sido cobardes y hubieran guardado las huellas de los primeros, quedaran tan cortos como ellos. Crece el arte con el tiempo; él le alienta, él le cría. Él sobre sus hombros le pone en la cumbre de la perfección. Deposita sus tesoros en el atrevimiento. […] Grande ingenio prometen a sus autores el *Pastor Fido* y el *Aminta*. Grande y digno de admiración; pero temeroso y acobardado. No tuvieron ánimo para sacudir el yugo de la antigüedad.

97. Es uno de los discursos incluidos en *El mejor príncipe Trajano: su filosofía política, moral y económica deducida y traducida del panegírico de Plinio, ilustrado con márgenes y discursos,* Madrid, Viuda de Cosme Delgado, 1622, fols. 125r-141v. Cito por Sánchez Escribano y Porqueras Mayo (1972: 223-224).

A la vista de lo expuesto podemos entender qué lejos está Cascales, veinte años más tarde, de admitir en toda su amplitud la trascendencia de la perspectiva histórica en los estudios de poética, a pesar de ser ya testigo del profundo cambio en los gustos del público y de los autores de su tiempo. Por encima de todo queda el respeto absoluto e inquebrantable a las enseñanzas de los clásicos:

> Y si bien éssos, por mostrar que valen mucho, con su ingenio y doctrina pretenden introduzir nueva poética en el mundo, al fin no serán de tanta autoridad que se deva creer antes a ellos que a Aristóteles y Horacio. (*Tablas poéticas*, p. 62)

Queda, por último, el deber de explicar por qué hemos señalado a la tragicomedia en el título de este trabajo como problema de exégesis sin resolver. La respuesta es sencilla: al contrario de lo que sucedió con la tragedia o la comedia, géneros para los cuales nuestros pensadores lograron desarrollar coherentes teorías explicativas, con respecto a la tragicomedia, en España no se pasó de ocasionales tanteos —algunos de los cuales hemos presentado aquí—, con argumentaciones de segunda mano y muy levemente fundamentadas en el texto aristotélico. Hubo una renuncia no expresa, pero muy temprana, a plantear el nuevo fenómeno literario de forma sistemática en términos de su acomodación o no a los patrones literarios aristotélicos. De hecho, para algunos críticos como Marc Vitse (1988) y David H. Darst (1986), el rechazo de Aristóteles es el hecho que separa de forma más radical a los nuevos dramaturgos del siglo XVII tanto de sus predecesores como de los teóricos académicos contemporáneos. En contraposición se adoptó con naturalidad un método inductivo a partir del impresionante caudal dramático que llenó los escenarios de este tiempo. La teoría literaria española sobre la tragicomedia se construyó a base de intuiciones y esporádicas argumentaciones, pero siempre *a posteriori*, porque, a diferencia de los italianos, los tratadistas contaban ya con un objeto de estudio de fronteras incluso excesivamente dilatadas. Se trata, por tanto, de una teorización de «posceptos», en términos de Vitse, fea palabra, pero muy significativa de este planteamiento. El mejor ejemplo de esta actitud es, sin duda, el *Arte nuevo* de Lope de Vega, pero no podemos olvidar otros ejemplos ilustres como la *Idea de la comedia de Castilla* de José Pellicer y Tovar (1635), «deducida —como reza el título— de las obras cómicas de Juan Pérez de Montalbán».[98] En todo caso, y a nuestro modesto entender, aquí radica la tan traída y llevada inferioridad de nuestros pensadores con respecto a los italianos. Tómese este trabajo como aportación documental en sufragio de los prejuicios sobre el valor real de nuestra poética.

Nosotros, para intentar alguna solución, tenemos que recurrir a las palabras de Giambattista Guarini, cuyo principal mérito es haber salvado para la posteridad un género que, en boca del mismo autor, «vive lodato, amato, letto».[99]

98. Publicado en *Lágrimas panegíricas a la temprana muerte del gran poeta Juan Pérez de Montalbán*, Madrid, Imprenta del Reino, 1639.
99. *Il Verato secondo*, p. 302.

Bibliografía

Abdulla, Adnan K., *Catharsis in Literature*, Bloomington, Indiana University Press, 1985.

Albalá Pelegrín, Muriel, «El Arte nuevo de Lope de Vega a la luz de la teoría dramática italiana contemporánea: Poliziano, Robortello, Guarini y el Abad de Rute», *eHumanista*, 24 (2013).

Alonso Veloso, María José, «Apuntes sobre la "crítica literaria" en España en las primeras décadas del siglo xvii», *Analecta malacitana*, 34, 2 (2011), 355-396.

Arellano, Ignacio, «Teoría dramática y práctica teatral: sobre el teatro áulico y político de Bances Candamo», *Criticón*, 42 (1988), 167-193.

—, «Lo trágico y lo cómico mezclado: de mezclas y mixturas en el teatro del Siglo de Oro», *RILCE*, 27/1 (2011), 9-34.

Battistini, Andrea y Ezio Raimondi, «Retoriche e poetiche dominanti», *Letteratura italiana, III. Le forme del testo*, ed. Alberto Asor Rosa, Torino, Giulio Einaudi Editore, 1984, 439-518.

Bonora, Ettore, «Il classicismo dal Bembo al Guarini», *Storia della letteratura italiana, IV: Il Cinquecento*, ed. E. Cecchi y N. Sapegno, Milán, Garzanti, 1966, 627-652.

Borsari, Elisa, «Dal primo al secondo *Sacrificio* del Beccari, una favola pastorale a cavallo della Controriforma», *Cuadernos de Filología Italiana*, 17 (2010), 101-126.

Brancaforte, Benito, ed., *Tablas poéticas* de Francisco de Cascales, Madrid, Espasa-Calpe S.A. (Clásicos Castellanos), 1975.

Brognoligo, Gioachino, ed., *Il pastor fido e il Compendio della poesia tragicomica*, Bari, Laterza, 1914.

Canavaggio, Jean, «La tragedia renacentista española: formación y superación en un género frustrado», *VIII Academia Renacentista. Literatura en la época del Emperador*, ed. Víctor García de la Concha, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1988, 181-195.

Carvallo, Alfonso de, *Cisne de Apolo*, ed. Alberto Porqueras Mayo, Kassel, Edition Reichenberger, 1997.

Conde Parrado, «Invectivas latinescas. Anatomía de la *Expostulatio Spongiae* en defensa de Lope de Vega», *Castilla. Estudios de Literatura*, 3 (2012), 37-93.

Couderc, Christophe, «Fronteras genéricas: Lope de Vega ante la tragicomedia», *Criticón*, 122 (2014), 67-82.

Darst, David H., «Teorías de la comedia en el Siglo de Oro», *Boletín de la Biblioteca Menéndez y Pelayo*, 62 (1986), 17-36.

Denores, Giason, *Discorso intorno a que' principii, cause et accrescimenti che la comedia, la tragedia e il poema eroico ricevono dalla filosofia morale e civile, e da' governatori delle reppubliche*, Padua, Meietti, 1586.

Denores, Giason, *Apologia contra l'auttor del Verato*, Padua, Meietti, 1590.

Díez Borque, José M.ª, «Mecanismos de construcción y recepción de la comedia española del siglo xvii. Con un ejemplo de Lope de Vega», *Cuadernos de teatro clásico*, 1 (1988), 61-81.

—, «Teatralidad y denominación genérica en el xvi: propuestas de investigación», *El mundo del teatro español en su Siglo de Oro: Ensayos dedicados a John E. Varey*, ed. J. M. Ruano de la Haza, Ottawa, Dovehouse, 1989, 101-118.

Díez Echarri, Emiliano, *Teorías métricas del Siglo de Oro. Apuntes para la historia del verso español*, Madrid, CSIC, 1970.

Egido, Aurora, «"Sin poética hay poetas". Sobre la teoría de la égloga en el Siglo de Oro», *Criticón*, 30 (1985), 43-77.

—, «Heráclito y Demócrito. Imágenes de la mezcla tragicómica», *Teatro español del Siglo de Oro: teoría y práctica*, ed. Christoph Strosetzki, Frankfurt am Main / Madrid, Vervuert / Iberoamericana, 1998, 93-134.

Elvira, Muriel, «El *Apologético de las comedias españolas* a nueva luz», *Criticón*, 125 (2015), 93-106.

—, «Des polémiques italiennes aux polémiques espagnoles. L'abbé de Rute, lecteur de Guarini et de Denores», *Rivalités de plumes entre Espagne et Italie, XVe-XVIIe siècles*, París, Classiques Garnier, 2018, 93-134.

Enríquez, Feliciana, *Tragicomedia Los jardines y campos sabeos*, Lisboa, Pedro Craesbeeck, 1627.

Ferri Coll, José María, «Cascales frente a Lope en la polémica sobre la tragicomedia», *Anuario Lope de Vega*, 15 (2009), 75-87.

Folena, G., «La mistione tragicomica e la metamorfosi dello stile nella poetica del Guarini», *La critica stilistica e il barocco letterario. Atti del II Congresso Internazionale dell'Associazione Internazionale per gli Studi di Lingua e Letteratura Italiana. (Venezia, 1956)*, Florencia, Le Monnier, 1958, 344-349.

Fosalba, Eugenia, «Teoría y praxis de la égloga en el siglo xvi», en *Idea de la lírica en el Renacimiento (entre Italia y España)*, coord. Cesc Esteve y María José Vega Ramos, Pontevedra, Mirabel Editorial, 2004, 261-296.

Froldi, Rinaldo, *Lope de Vega y la formación de la comedia*, Salamanca, Anaya, 1968.

—, «Considerazioni sul genere tragico nel Cinquecento spagnolo», *Symbolae Pisanae. Studi in onore di Guido Mancini*, ed. Blanca Periñán y Francesco Guazzelli, Pisa, Giardini Editori e Stampatori, 1989, vol. I, 209-217.

García Berrio, Antonio, *Formación de la teoría literaria moderna, 2. Teoría poética del Siglo de Oro*, Murcia, Universidad de Murcia, 1980.

García-Reidy, Alejandro, ed., *Apologético de las comedias españolas* de Ricardo del Turia, *Les idées du théâtre*, 2015, 20-11-2018 <http://idt.huma-num.fr/notice.php?id=427>.

García Soriano, Justo, ed., *Cartas filológicas* de Francisco de Cascales, Madrid, Espasa-Calpe S.A. (Clásicos castellanos, 103, 117 y 118), 1952-1954, 3 vols.

García Yebra, Valentín, ed., *Poética* de Aristóteles, Madrid, Gredos, 1974.

Giraldi Cinzio, Giambattista, *Scritti critici*, ed. Camillo Guerrieri Crocetti, Milán, Marzorati, 1973.

González-Barrera, Julián, *«Expostulatio Spongiae». Fuego cruzado en el nombre de Lope*, Kassel, Edition Reichenberger, 2011.

Grünnagel, Christian, «La genealogía alegórico-monstruosa de la comedia nueva según Lope y su entorno. Una interpretación en clave estética», *Cuatrocientos años del «Arte nuevo de hacer comedias» de Lope de Vega (Actas selectas del XIV Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro, Olmedo, 20 al 23 de julio de 2009)*, ed. Germán Vega García-Luengos y Héctor Urzaiz Tortajada, Salamanca, Ayuntamiento de Olmedo / Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, AINTENSO, Universidad de Valladolid, 2010, 599-608.

Guarini, Giambattista, *Il Verato ovvero difesa di quanto ha scritto messer Giason Denores contro le tragicommedie et le pastorali in un suo discorso di poesia*, Ferrara, Vicenzo Galdura, 1588.

—, *Il Verato secondo ovvero replica dell'Attizzato Accademico ferrarese in difesa del Pastor fido contra la seconda scrittura di Messer Giason de Nores intitolata Apologia*, Florencia, Filippo Giunti, 1593.

—, *Compendio della poesia tragicomica, tratto dai duo Verati, per opera dell'Autore del Pastor fido, colla giunta di molte cose spettanti all'arte*, Venecia, Battista Ciotti, 1601.

Hathaway, Baxter, «A Purgation of Passions», *The Age of Criticism: the Late Renaissance in Italy*, Ithaca-New York, Cornell University Press, 1962, 203-300.

Hermenegildo, Alfredo, «Hacia una descripción del modelo vigente en la práctica dramática del siglo xvi español», *Crítica hispánica*, 7 (1985), 43-55.

—, «Experiencias dramáticas y públicos teatrales: la tragedia española del Renacimiento», *Nascita della tragedia di poesia nei paesi europei. Atti del XIV Convegno Internazionale. (Vicenza, 17-20 maggio 1990)*, ed. M. Chiabò y F. Doglio, Roma, Centro Studi sul Teatro Medioevale e Rinascimentale-Accademia Olimpica, 1991, 261-282.

Herrera, Fernando, *Anotaciones a la poesía de Garcilaso*, ed. Inoria Pepe y José María Reyes, Madrid, Cátedra, 2001.

Herrick, Marvin Theodor, *Tragicomedy. Its Origin and Development in Italy, France and England*, Urbana, University of Illinois Press, 1962.

Hesse, Everett W., «Perspectivas sobre la tragedia en el Siglo de Oro», *Interpretando la comedia*, Madrid, Porrúa Turanzas S.A., 1977, 153-175.

José Prades, Juana de, ed., *El arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, Madrid, CSIC, 1971.

Kitto, H. D. F., «Catharsis», *The Classical Tradition. Literary and Historical Studies in Honor of Harry Caplan*, ed. Luitpold Wallach, Ithaca-New York, Cornell University Press, 1966, 133-147.

López Estrada, Francisco, *Los libros de pastores en la literatura española. La órbita previa*, Madrid, Gredos, 1974.

—, «Del *dramma pastorale* a la comedia española de gran espectáculo: la versión española de *Il Pastor Fido* de Guarini por tres ingenios (Solís, Coello y Calderón)», *Actas del IX Congreso de la AIH (18-13 de agosto de 1986, Berlín)*, Frankfurt am Mein, Vervuert Verlag, 1989, vol. I, 535-542.

—, «Poética barroca. Edición y estudio de los preliminares de *El Pastor Fido* de Guarini, traducido por Isabel Correa (1694)», *Hommage à Robert Jammes*, ed. Francis Cerdan, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1994, vol. II, 739-753.

López Pinciano, Alonso, *Philosophía antigua poética*, ed. Alfredo Carballo Picazo, Madrid, CSIC, 1973, 3 vols.

Marín López, Nicolás, «El humanista Don Francisco Fernández de Córdoba y sus ideas dramáticas», *Estudios literarios sobre el Siglo de Oro*, ed. Agustín de la Granja, Granada, Universidad de Granada, 1988, 41-63.

Maurel, Serge, *L'univers dramatique de Tirso de Molina*, Poitiers, Publications de l'Université de Poitiers, 1971.

McGaha, Michael, «Guarini's *Il Pastor Fido* and Lope de Vega's *El verdadero amante*», *Journal of Hispanic Philology*, X, 1 (1985), 51-60.

Meunier, Philippe, «La réponse de Lope de Vega à *Aminta* et *Il pastor fido*. Le cas de *La selva sin amor* (1627)», *Rivalités de plumes entre Espagne et Italie, XVe-XVIIe siècles*, París, Classiques Garnier, 2018, 93-134.

Morley, S. Griswold y Bruerton, Courtney, *Cronología de las comedias de Lope de Vega. Con un examen de atribuciones dudosas*, Madrid, Gredos, 1968.

Newels, Margaret, *Los géneros dramáticos en las poéticas del Siglo de Oro,* Londres, Tamesis, 1974.

Nowicki, Jürgen, «Juan Pablo Mártir Rizo: Plagiator des Giason Denores und Verteidiger Vergils», *Spanische Literatur im Goldenen Zeitalter. Fritz Schalk zum 70. Geburtstag*, Frankfurt am Main, Vittorio Klostermann, 1973, 357-393.

Oleza Simó, Joan, «La tradición pastoril y la práctica cortesana en Valencia, II: coloquios y señores», *Teatros y prácticas escénicas, I. El Quinientos valenciano*, dir. Juan Oleza Simó; coord. Manuel V. Diago Moncholí, Valencia, Institució Alfons el Magnànim, 1984, 243-257.

—, (con la colaboración de J. L. Sirera, M. V. Diago, J. L. Canet y J. J. Sánchez Escobar), «Hipótesis sobre la génesis de la comedia barroca», en *Teatros y prácticas escénicas, I. El Quinientos valenciano*, dir. Juan Oleza Simó; coord. Manuel V. Diago Moncholí, Valencia, Institució Alfons el Magnànim, 1984, 9-42.

—, «Los géneros en el teatro de Lope de Vega: el rumor de las diferencias», *Del horror a la risa. Los géneros dramáticos clásicos. Homenaje a Christiane Faliu-Lacourt*, ed. Ignacio Arellano, Víctor García Ruiz y Marc Vitse, Kassel, Edition Reichenberger, 1994, 235-250.

—, «The *Arte nuevo* from the authority of ancient art: the discussion of dramatic genres», *From Ancient Classical to Modern Classical. Lope de Vega and the New Challenges of Spanish Theatre*, Nueva York, Idea Books, 2012, 15-60.

Oleza Simó, Joan y Antonucci, Fausta, «La arquitectura de los géneros en la "comedia nueva": diversidad y transformaciones», *RILCE*, 29.3 (2013), 698-741.

Pedraza Jiménez, Felipe B. y González Cañal, Rafael, ed., *Lope de Vega: comedia urbana y comedia palatina. Actas de las XVIII Jornadas de teatro clásico (Almagro, julio de 1995),* Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha / Festival de Almagro 1996.

—, *La comedia de enredo. Actas de las XX Jornadas de teatro clásico (Almagro, julio de 1997)*, Universidad de Castilla-La Mancha / Festival de Almagro, 1998.

Porqueras Mayo, Alberto, *El prólogo en el Manierismo y Barroco españoles*, Madrid, CSIC, 1968.

Rodríguez Mancho, Ricardo, «La teatralidad pastoril», *Teatro y prácticas escénicas, I: El Quinientos valenciano*, dir. Juan Oleza Simó; coord. Manuel V. Diago Moncholí, Valencia, Institució Alfons el Magnànim, 1984, 165-187.

Russo, Luigi, «La catarsi aristotelica e i suoi interpreti», *Problemi di metodo critico*, Bari, Laterza, 1950, 39-56.

Salomon, Noël, *Lo villano en el teatro del Siglo de Oro*, Castalia, Madrid, 1985.

Sampson, Lisa, *Pastoral Drama in Early Modern Italy: the Making of a New Genre*, Nueva York, Legenda, 2006.

Sánchez Escribano, Federico y Porqueras Mayo, Alberto, *Preceptiva dramática española del Renacimiento y el Barroco*, Madrid, Gredos, 1972.

Sánchez Laílla, Luis, «Cauces y ámbitos de la reflexión sobre el drama en la España del Siglo de Oro», *Rivista di filologia e letterature ispaniche*, III (2000), 33-59.

—, «Sección V de la *Nueva idea de la tragedia antigua o ilustración última al libro singular de* Poética *de Aristóteles* Stagirita», *Édition digital et étude de la polémique autour de Góngora (POLEMOS)*, dir. Mercedes Blanco, 21-03-19, <http://obvil.paris-sorbonne.fr/corpus/gongora/1633_tragedia/>.

Schoell, Konrad, «Arkadische Dichtung als *Comedia*. Zu Lope de Vegas Schäferspielen», *Texte, Kontexte, Strukturen. Festschrift zum 60. Geburtstag von Karl Alfred Blüher*, Tübingen, Gunter Narr Verlag, 1987, 311-323.

Seidensticker, Bernd, *Palintonos Harmonia. Studien zu komischen Elementen in der griechischen Tragödie*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1982.

Trambaioli, Marcella, «*Il pastor fido* de Giovan Battista Guarini: paradigma privilegiado de la comedia cortesana en la España de los Austrias», *Centros de poder italianos en la monarquía hispánica (siglos* XV-XVIII*)*, coord. José Martínez Millán y Manuel Rivera Rodríguez, Madrid, Ediciones Polifemo, 2010a, vol. II, 1337-1373.

—, «Lope de Vega frente a la *tragicommedia* de Giovan Battista Guarini», *Cuatrocientos años del «Arte nuevo de hacer comedias» de Lope de Vega (Actas selectas del XIV Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro, Olmedo, 20 al 23 de julio de 2009)*, ed. Germán Vega García-Luengos y Héctor Urzaiz Tortajada, Salamanca, Ayuntamiento

de Olmedo / Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, AINTENSO, Universidad de Valladolid, 2010b, 1013-1023.

—, «La escritura en colaboración en *El pastor fido* de Solís, Coello y Calderón», *Calderón y su escuela: variaciones e innovación de un modelo teatral. XV Coloquio Anglogermano sobre Calderón (Wrodaw, 14-18 de julio de 2008)*, ed. Manfred Tietz y Gero Arnscheidt, en colaboración con Beata Baczynska Stuttgart, Stuttgart, Franz Steiner Verlag, 2011, 493-521.

—, «"Lo trágico y lo cómico mezclado" en *Il pastor fido* de Giovan Battista Guarini y sus reescrituras españolas», *Tragique et comique liés, dans le théâtre, de l'Antiquité à nos jours (du texte à la mise en scène). Actes du colloque organisé à l'Université de Rouen en abril 2012*, ed. Milagros Torres, Ariane Ferry, Sofía Moncó Taracena y Daniel Lecler, Publications numériques du CÉRÉdI (Actes de colloques et journées d'étude, 7), 2012, 30-05-19, <http://ceredi.labos.univ-rouen.fr/public/?lo-tragico-y-lo-comico-mezclado-en.html>.

Vitse, Marc, *Éléments pour une théorie du théâtre espagnol du XVII*ème *siècle*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1988.

—, «La epístola *Al Apolo de España* de Cascales y el *Discurso apologético en aprobación de la comedia*», *El mundo del teatro español en su Siglo de Oro: Ensayos dedicados a John E. Varey*, ed. J. M. Ruano de la Haza, Ottawa, Dovehouse, 1989, 119-136.

—, «La poética de la Comedia: estado de la cuestión o de la poética a las poéticas de la Comedia», *La comedia. Seminario hispano-francés organizado por la Casa de Velázquez. (Madrid, diciembre 1991-junio 1992),* ed. Jean Canavaggio, Madrid, Casa de Velázquez, 1995, 273-289.

Weinberg, Bernard, *A History of Literary Criticism in the Italian Renaissance*, Chicago, The University of Chicago Press, 1961, 2 vols.

—, *Trattati di poetica e retorica del Cinquecento*, Bari, Laterza, 1972, vol. III.

La fortuna de una comedia genealógica de Lope de Vega en los siglos XIX y XX: las refundiciones de *Los Tellos de Meneses* a cargo de Bretón de los Herreros y Tomás Luceño*

Ane Zapatero Molinuevo
Universidad del País Vasco / Euskal Herriko Unibertsitatea
ane.zapatero@ehu.eus

Recepción: 16/06/2018, Aceptación: 07/10/2019, Publicación: 04/12/2019

Resumen
La comedia genealógica *Los Tellos de Meneses* de Lope de Vega fue refundida con éxito en el siglo XIX por Bretón de los Herreros y, menos de cien años después, a comienzos del siglo XX, por el sainetista madrileño Tomás Luceño. A pesar de las dificultades inherentes a la adaptación de una comedia genealógica ambientada en el siglo IX y dedicada a la exaltación del mundo rural, ambos dramaturgos alcanzaron dos textos que captan en términos generales el sentido de la obra original de Lope.

Palabras clave
refundiciones; Lope de Vega; Bretón de los Herreros; Tomás Luceño; recepción en los siglos XIX y XX; teatro barroco

Abstract
The fortune of a genealogical play by Lope de Vega in the 19th and 20th centuries: the refundiciones or adaptations of Los Tellos de Meneses *by Bretón de los Herreros and Tomás Luceño*
The genealogical play *Los Tellos de Meneses* by Lope de Vega was successfully adapted in the 19th century by Bretón de los Herreros, one of the most relevant playwrights of the century and, less than a hundred years later, in the early 20th century, by the sainetes

* Este trabajo se inscribe en el marco de mi investigación predoctoral, actualmente en curso en la UPV/EHU gracias a la concesión de una de las ayudas derivadas del Programa Predoctoral de Formación de Personal Investigador No Doctor del Departamento de Educación del Gobierno Vasco [becas PREDOC] en el año 2017.

ISSN 2462-6813 (papel), ISSN 1988-1088 (en línea)
https://doi.org/10.5565/rev/studiaaurea.314

writer Tomás Luceño. Despite the challenges of adapting a genealogical play set in the 9th century and written to praise the rural world, both playwrights achieved texts that are in line with the spirit of the original play.

Keywords
adaptations; Lope de Vega; Bretón de los Herreros; Tomás Luceño; adaptations in the 19th and 20th centuries; Baroque theatre

El objetivo de este artículo es estudiar las dos únicas refundiciones[1] de la comedia *Los Tellos de Meneses* de Lope de Vega que han llegado hasta nuestros días, acometidas por Manuel Bretón de los Herreros (estrenada en 1826) y por Tomás Luceño (publicada en 1923) y situarlas dentro su contexto: en el caso de Bretón de los Herreros, los años de entusiasmo de finales del siglo XVIII y principios del siglo XIX por las refundiciones de corte neoclásico realizadas a partir de textos teatrales áureos y, en el caso de la versión de Luceño, el interés esporádico de las publicaciones periódicas de tirada masiva de la primera mitad del siglo XX por recurrir a textos teatrales clásicos cuando se veían necesitadas de material con el que rellenar sus páginas. Estas dos refundiciones son representativas de dos de las maneras en que el teatro barroco español fue entendido y adaptado en dos momentos históricos muy diversos, con un siglo de distancia entre sí[2] y tienen el interés añadido de que la comedia de Lope en la que se

1. Teniendo en cuenta las posibles interpretaciones del término «refundición», a lo largo de este trabajo haremos uso del mismo en el sentido en el que lo hace Bingham Kirby (1989: 1005): «En el siglo XVIII y XIX una refundición es una obra basada e inspirada en cierto texto de una época anterior en la cual un autor determinado ha rehecho la obra con tales modificaciones para que resulte ser otra».
2. El siglo que separa una refundición de otra es, significativamente, el transcurso del siglo XIX, un siglo cuya preceptiva «únicamente aludía con el nombre de *clásicos* a los escritores de la antigüedad grecolatina» pero que fue aceptando progresivamente, de la mano de los escritores y críticos que

basan es una pieza histórica de tema genealógico, ambientada en la monarquía asturleonesa del siglo IX. En principio, hubiera sido esperable que la naturaleza de la pieza original planteara un desafío mayor de cara a su refundición que una comedia de capa y espada o una comedia palatina, en tanto que de entrada es un tipo de texto dramático menos comprensible para los espectadores alejados de las coordenadas ideológicas del siglo XVII (o que, cuanto menos, exige mayores modificaciones para ser «actualizado»). Sin embargo, la hipótesis que manejaremos a lo largo de las siguientes páginas es que la naturaleza particular de la comedia de Lope pudo facilitar la adaptación del texto por parte de ambos dramaturgos. Y es que *Los Tellos de Meneses*, a pesar de ser una comedia histórica habitualmente incluida dentro del corpus de comedias genealógicas de Lope,[3] «incluye algún elemento que podría evocar los dramas palatinos» y «como tantas piezas palatinas de Lope […], plantea inicialmente un conflicto generado por una ocultación de identidad de una persona de sangre real en un entorno aldeano, pero presentado en el marco de un contexto histórico verosímil y geográficamente cercano» (Ferrer Valls 2012: 49-50).[4] Creemos que algunos de estos elementos pudieron atemperar las dificultades que planteaba la refundición de la comedia histórico-genealógica del siglo XVII, e incluso jugar algún papel en la elección de este texto en particular para ser refundido.

La comedia original de *Los Tellos de Meneses* fue compuesta por Lope de Vega entre 1620 y 1628 (Morley y Bruerton 1968: 397-398 y 564-565) y publicada en su póstuma *Parte XXI* de 1635, mientras que la segunda parte —de la que no nos ocuparemos aquí, en tanto que las refundiciones de Bretón y Luceño adaptan únicamente la primera— suele fecharse entre 1625 y 1630. La primera comedia toma como base una leyenda relacionada con el origen del linaje de los Téllez de Meneses muy difundida en la época.[5] La protagonista

---

se opusieron al clasicismo y optaron por la valoración del genio nacional, a los escritores áureos como los verdaderos clásicos de la literatura española (Rodríguez Sánchez de León 1990: 97-98)

3. Menéndez Pelayo (1949: 216) ya señaló la naturaleza genealógica de la pieza, etiqueta desarrollada y empleada posteriormente por un gran número de críticos, entre los que destacan las contribuciones de Ferrer Valls destinadas a definir con precisión el término de «comedia genealógica» (1998 y 2001), estela que posteriormente han seguido desarrollando y empleando para el análisis de esta y otras obras Trambaioli, (2009), Ortíz Rodríguez (2010) y Zugasti (2013), entre otros.

4. De hecho, Antonucci y Oleza (2013: 707) han definido el motivo de la ocultación de la identidad en términos de «núcleo central» del género palatino. En *Los Tellos de Meneses*, el protagonismo que se le concede a la ocultación de la identidad de la infanta Elvira en la trama es evidente.

5. La llamada leyenda de la «malasada» empieza a ser recogida como episodio histórico relacionado con los Meneses en diversos libros nobiliarios al menos desde el siglo XV, aspecto bien analizado por Montesinos en su artículo dedicado a las fuentes de *Los Tellos* de Lope (1967: 83). Este episodio pseudohistórico debió de serle especialmente grato a Lope, ya que hace referencia a este en al menos tres de sus comedias: hay una breve alusión a la leyenda en *El caballero de Illescas* (1620); en *Querer la propia desdicha* (1621) un personaje llamado Tello explica el origen de su nombre por una antigua conexión familiar con el episodio de la tortilla de los Meneses y en *Las bizarrías de Belisa* (1634), escrita después de *Los Tellos*, la criada Finea le hace un chiste al gracioso

de la obra, la infanta Elvira, huye de palacio con un criado cuando su padre, el rey Ordoño, concierta su boda con el rey moro de Valencia. Elvira termina trabajando como criada en casa de los Meneses, una casa de ricos e hidalgos labradores montañeses, en la que se gana rápidamente el favor de los dos Tellos que componen la familia y a los que se refiere el título de la comedia: el patriarca, Tello, un anciano avaro pero bondadoso, modelo de labrador rico y honrado que prefiere mantenerse alejado de los peligros de la corte, y su joven y ambicioso hijo, también de nombre Tello, que sueña con abandonar la vida de labrador y medrar de estado. Tras una escena de anagnórisis en la que el rey Ordoño —de visita en casa de los Tellos— reconoce el anillo de la infanta en una tortilla que ella había preparado para él, la obra se cierra con la reconciliación entre Elvira y su padre y con la bendición real que el monarca otorga a la relación amorosa surgida entre la infanta y el joven Tello. La boda entre la infanta y Tello determina el ascenso social de los Meneses, con la consiguiente reivindicación de los orígenes rurales —presente también en otras comedias genealógicas de Lope (Ferrer Valls 2001: 21)— de los nobles Téllez de Meneses, descendientes al fin y al cabo de los Tellos labradores de la comedia. Recorre también el texto de Lope el habitual enfrentamiento entre corte y aldea, que se salda con la exaltación de la figura del labrador rico y del ideal conjunto de nobleza y labranza.

Antes de señalar los rasgos principales de la refundición *Los Tellos de Meneses* de Bretón de los Herreros,[6] conviene señalar que la pieza posee varias particularidades interesantes dentro de la producción bretoniana. Por un lado, se ubica en los primeros años de la carrera como dramaturgo del escritor riojano: se trata de la primera de las diez refundiciones que compuso a partir de comedias áureas —y es probable que funcionara, por lo tanto, como campo de pruebas para su técnica como refundidor—. Por otro lado, *Los Tellos* es la única comedia genealógica adaptada por Bretón y, en realidad, uno de los escasísimos ejemplos de comedias de materia genealógica que fueron refundidas y llevadas a escena en el siglo XIX. Es pertinente preguntarse, por lo tanto, cómo se enfrenta Bretón a la adaptación de una pieza ambientada en la Reconquista, en un entorno campesino-rural y en la que se produce una constante exaltación de la vida campesina y el tópico del *aurea mediocritas*, sabiendo que su producción dramática original

Tello, suponiendo que, para hacer honor a su nombre, el criado sin duda come muchas tortillas. Ferrer Valls (2012) ha recopilado también muchos datos sobre noticias de representaciones de otros textos dedicados a la leyenda y que no han llegado hasta nuestros días.

6. A lo largo de este trabajo, citaré la comedia de Bretón a partir de la edición madrileña de 1863, realizada en la imprenta de Galiano, consignada en la bibliografía final. Para referirme a la comedia de Lope en relación con la refundición bretoniana, emplearé tanto el texto de la *Parte XXI* (1635) como la edición suelta de *Los Tellos de Meneses* publicada en Valencia en 1769, que —como señalaré más adelante— creo que fue el texto que Bretón empleó como base mientras redactaba su refundición.

es de ambientación preferentemente urbana y que se enmarca dentro del teatro burgués humorístico, a medio camino entre el realismo y el costumbrismo: una propuesta dramática definida por la presentación en las tablas de individuos de las clases medias y de tipos y costumbres fácilmente reconocibles por el público madrileño de la primera mitad del siglo XIX.[7]

Cuando Bretón estrena el 6 de septiembre de 1826 en el Teatro del Príncipe su versión de *Los Tellos de Meneses*, nos encontramos a la escena teatral madrileña inmersa en pleno «furor de refundir»,[8] en un momento de relativa consolidación del método de la refundición como solución de compromiso entre los defensores y detractores del teatro barroco,[9] ya en las vísperas del advenimiento del teatro romántico. Bretón tenía en este momento 30 años y sus obras habían comenzado a estrenarse en los teatros madrileños apenas dos años atrás,[10] por lo que sospechamos que la refundición de *Los Tellos* fue probablemente una obra realizada por encargo, como la mayoría de las traducciones, versiones y refundiciones realizadas por el riojano en estos primeros años de su carrera como dramaturgo.[11] En el interés por refundir este

7. Sin embargo, aunque la comedia bretoniana bebe de la concepción clásica de la comedia como espejo de costumbres, no oculta la selección y actitud del dramaturgo frente a las acciones representadas en escena. Así, pese a la apariencia de «ventana a la sala de estar de una casa burguesa» que ofrece al espectador, es habitual que un personaje se erija en portavoz de las ideas de Bretón. Para profundizar en la propuesta dramática de Bretón es muy recomendable consultar la monografía de Muro (2011).

8. Ya Adams (1936: 342) destacaba los años 1820-1833 como especialmente prolíficos en cuanto a la representación de refundiciones y señalaba que estas alcanzan su cifra máxima respecto al total de obras representadas en 1827. Sin embargo, fue Gies (1990) el primero en emplear el término «furor de refundir» para ese mismo período que va de 1820 a 1833.

9. Según Caldera (1988: 394), es el siglo XVIII el que «en su amor-odio hacia el teatro barroco, encontró en las refundiciones la única forma de salvar a un tiempo sus principios estéticos e ideológicos, el respeto a las disposiciones gubernamentales y un relevante caudal de dramas y comedias que seguían atrayendo a un sinnúmero de espectadores».

10. Según se desprende del estudio de Ballesteros Dorado (2012) sobre los estrenos de Bretón, para el momento en el que el riojano estrena *Los Tellos de Meneses*, ya había estrenado tres comedias propias (*A la vejez viruelas* en 1824, *Los dos sobrinos* en 1825 y *Achaques a los vicios* en 1830) y venía avalado por cinco traducciones de obras francesas y la adaptación de una obra de Guimond de la Touche. Faltaban aún cinco años para que se consolidara definitivamente con el estreno de *Marcela o cuál de los tres.*

11. Cándido Bretón y Orozco, su sobrino, señala en la introducción a la edición de las obras de su tío (1883: VIII) respecto al período comprendido entre 1825 y 1829 que «siete no más son los dramas originales que compuso en los años referidos […] los restantes son versiones del francés y del italiano, o refundiciones de antiguas comedias españolas, escritos cuasi todos por encargo de las empresas de los teatros de Madrid, que […] tenían que recurrir a las traducciones y a los arreglos para dar a los espectáculos la variedad apetecida». El propio Bretón, en la edición de sus obras de 1850, había justificado estas refundiciones y traducciones en los siguientes términos: «en los primeros años de mi carrera dramática no abundan tanto como en los sucesivos las producciones originales […] Se pagaban entonces tan mal las obras originales, que […] Poco menor era la remuneración de las traducciones, trabajo harto más fácil y en que muy débilmente se empeñaba la reputación del que las hacía. Me apliqué, pues, a traducir cuanto se me encargaba, porque sin patrimonio y sin empleo, de algo había de vivir […]».

texto de Lope en particular, sin embargo, también pudo jugar algún papel el hecho de que, según apunta José Prades (1960: 239), la pieza de *Los Tellos* había permanecido largos años en el agrado del público en fechas anteriores a la refundición de Bretón, pues tenemos constancia de representaciones en 1806 en el Teatro de los Caños y en 1812 en el Teatro del Príncipe.[12] La versión de Bretón también supuso un considerable éxito: alcanzó una veintena de representaciones, un número elevado para su época.[13] Según Ballesteros Dorado (2012: 242-243), la refundición llegó incluso a convertirse en pieza de repertorio, representada en varias ocasiones en la década de 1830, cada vez con menos éxito, hasta la última reposición de la que tenemos noticia en 1844. Bretón modificó poco en su versión el argumento de Lope, haciendo gala de la fama de refundidor respetuoso con sus modelos que le ha otorgado habitualmente la crítica.[14] En su comedia se produce una simplificación de la trama, simplificación inevitable si consideramos que su refundición es significativamente más breve que la comedia original: de los 2865 versos que conforman la comedia de Lope (aproximadamente, según decidamos aceptar o no versos en los que las ediciones sueltas del siglo XVIII difieren de la *Parte*) pasamos a 2137 versos en la comedia de Bretón. El texto se ha visto reducido en un 25%, a pesar de que Bretón añade algunas escenas de su invención. Empecemos el análisis señalando algunos cambios estructurales importantes de la refundición: los 2137 versos de la comedia de Bretón se dividen en cinco actos —como era habitual— para facilitar la observancia de las unidades clásicas, y estos cinco actos se ven a su vez repartidos en 53 escenas. De estas 53 escenas, solo 17 son reescritas por Bretón casi en su totalidad, y estas escenas nuevas o con cambios mayores se concentran especialmente en el acto segundo de Bretón (con las seis escenas de las que consta reescritas) y el acto quinto, en el que cuatro de las nueve escenas son nuevas o tienen grandes cambios.

Las modificaciones de Bretón tienen el objetivo de que el estilo de la pieza se ajuste mejor a los gustos estéticos del nuevo público y entre ellas destaca la tendencia a podar de excesos retóricos todos los parlamentos largos de Lope, que

12. Respecto al texto representado en 1812 en el Príncipe, sabemos por las copias empleadas por los actores conservadas en la Biblioteca Digital de la Comunidad de Madrid que la compañía empleó diferentes ediciones sueltas del siglo XVIII para representar la comedia, sobre las que se realizaron las indicaciones escénicas necesarias, así como la selección de los fragmentos que debían representarse.

13. Adams (1936: 354) da cuenta de 21 representaciones, divididas por años de la siguiente manera: 1826, 5; 1827, 3; 1830, 4; 1833, 6; 1838, 1; 1844, 2. Miguel Ángel Muro (1999: 113) afirma, por su parte, que la refundición de *Los Tellos de Meneses* se representó en 19 ocasiones. Ballesteros Dorado (2012: 242) se limita a señalar que «se representaría en incontables ocasiones» hasta la última reposición de 1844.

14. Como señala Caldera (1983: 62), «se ha dicho de Bretón que fue uno de los refundidores que más reverencia mostraron hacia sus modelos y que sus piezas, a pesar de los pesares, amputaciones y reestructuraciones, conservan siempre cierta afinidad con el original».

probablemente sea la estrategia más habitualmente adoptada por Bretón frente al texto original. Los monólogos, numerosos en la comedia original del XVII, aparecen recortados prácticamente en todos los casos. Otro aspecto interesante es que el cotejo del texto de la refundición señala que Bretón no manejaba la *Parte XXI* de comedias de Lope o que al menos no partió de dicho testimonio mientras redactaba su refundición. Sin duda debió de emplear una de las ediciones sueltas de la comedia de Lope publicadas en el siglo XVIII, muy similares entre sí: la edición madrileña publicada entre 1715-1726 por Juan Sanz, o la edición publicada en Valencia en 1769 a cargo de la viuda de Orga. La inmensa mayoría de los lugares en los que estas dos sueltas presentaban lecciones diferentes (acotaciones, variantes lingüísticas, algunos casos de lecturas equipolentes…) han sido borrados o alterados por la mano del refundidor, pero creemos que es más probable que fuera la suelta valenciana el testimonio empleado como fuente por Bretón, no solo por su mayor proximidad a la fecha de composición de la refundición, sino por algunos elementos que se han transmitido directamente de dicha edición a la refundición bretoniana.[15] En cualquier caso, lo más relevante es que ambas ediciones guardan importantes diferencias en algunos lugares respecto al texto de la *Parte XXI*, incluyendo numerosas omisiones y añadidos que en algunos casos afectan a una gran cantidad de versos. Este asunto es significativo porque el cotejo de las tres versiones del texto nos permite deducir que Bretón no conoce algunos fragmentos de la comedia que sí que están presentes en la *Parte* y, al contrario, que tiene a su disposición versos que no estaban recogidos en dicha edición: valga como ejemplo de esta situación uno de los parlamentos más extensos de la comedia original, situado en la segunda jornada de la obra de Lope: la descripción que el gracioso Mendo le hace a Elvira de la familia Meneses y sus posesiones, que incluye una extensísima enumeración de animales y plantas (v. 1018 y ss.[16]). Aunque la refundición de Bretón conserva el comienzo

15. Hablamos de pequeñas diferencias, como la elección de «esto» frente a «eso» (v. 1791), «lo» frente a «la» (v. 2020) o «mil» frente a la omisión que presenta la edición de Juan Sanz (v. 1811), casos en los que Bretón toma siempre la lección transmitida por la suelta de la viuda de Orga y no la que presenta la suelta de Juan Sanz. De ahí que en los fragmentos que analizaremos con más detalle hayamos decidido transcribir el texto de la edición publicada en Valencia en 1769. En algunos casos remitiré al texto de tres testimonios (la *Parte XXI*, la suelta valenciana y el texto de la refundición) si se producen cambios significativos entre los tres textos, de manera que pueda comprobarse el modo en que Bretón trabaja con un texto que ya mostraba en algunos lugares importantes alteraciones respecto a la *Parte*. La ortografía y puntuación de los testimonios antiguos ha sido actualizada para facilitar su lectura. Las indicaciones de verso entre paréntesis se refieren, si no se indica lo contrario, a mi propia edición de la comedia, que toma como base la *Parte XXI* de Lope aceptando numerosas variantes de las ediciones sueltas, si bien conviene señalar que esta numeración está todavía sujeta a modificaciones.

16. Las indicaciones entre paréntesis se refieren nuevamente a mi propia edición de la comedia, mencionada en la nota anterior. En la página de Artelope puede consultarse *online* la edición digital realizada en el marco de dicho proyecto (a partir de la edición de Sainz de Robles de 1946) que ofreceré como referencia en diversas ocasiones a lo largo de este trabajo y a la que remito en la bibliografía final, donde el pasaje que nos ocupa puede leerse a partir del v. 1016.

del monólogo, una considerable cantidad de versos y el cierre del mismo (la interrupción del monólogo ante la llegada de Laura y la criada Inés), de los 188 versos de la *Parte*, ya reducidos a 116 en las ediciones sueltas, hemos pasado a solo 46 versos en la refundición de Bretón. En el siguiente fragmento del monólogo —atribuido al villano Sancho en vez de a Mendo en la refundición de Bretón— podemos observar algunos ejemplos del modo en el que este practica la mayoría de sus modificaciones y cortes, aceptando variantes de las sueltas, introduciendo sus propias modificaciones y recortando un texto base que, si lo comparamos con el texto transmitido por la *Parte*, ya presentaba «recortes»:

LOPE [*Parte XXI*, 1635]	LOPE [ed. suelta, viuda de Orga, 1769]	BRETON [1826]
[…] Cincuenta pares de bueyes aran la tierra abundosa de rubio trigo, que apenas hay **trojes** que le **recogen**; trepan **estas** altas peñas **fértiles** cabras golosas, en cantidad que parece que otro **monte inculto** forman; bajan a ese claro río de aquellas nevadas rocas a beber tantas ovejas —que unas a otras se estorban— que los cristales que **encubren** las arenas, por un hora, los mismos peces enseñan envueltos en verdes ovas. Las rocas llamé nevadas, no por los hielos de Bóreas, mas porque la blanca lana hace que no se conozcan. No hay dehesas, vegas, prados, adonde las vacas coman, con ser de Tello las mieses diez leguas a la redonda. Los toros al herradero, como el fuego los provoca, del hierro abrasado vienen novillos y **salen** onzas […] (Jornada II, folios 232v. y 233)[17]	[…] Cincuenta pares de bueyes aran la tierra abundosa de rubio trigo, que apenas hay **trojes** que le **recojan**; trepan **estas** altas peñas **fértiles** cabras golosas en cantidad que parece que otro **nuevo mundo** forman; bajan a ese claro río de aquellas nevadas rocas a beber tantas ovejas —que unas a otras se estorban— que los cristales que **enjugan** las arenas, por un hora, los mismos peces enseñan, envueltos en verdes ovas. No hay dehesas, vegas, prados, adonde las vacas coman, con ser de Tello las mieses diez leguas a la redonda. Los toros al herradero, como el fuego los provoca. del hierro abrasado vienen novillos y **vuelven** onzas […] (Jornada II, página 12)	[…] Cincuenta pares de bueyes aran la tierra abundosa de rubio trigo, que apenas hay **eras** que le **recojan**. Trepan **esas** altas peñas **fecundas** cabras golosas en cantidad que parece que otro **nuevo mundo** forman. Bajan a ese claro río de aquellas nevadas rocas a beber tantas ovejas que unas a otras se estorban. No hay dehesas, vegas, prados en donde las vacas coman, con ser de Tello las mieses diez leguas a la redonda. Su hijo es un bello mancebo, de estas montañas la gloria […] (acto III, escena II, página 8)

Como se comprueba en los fragmentos, la forma métrica del romance permite eliminar versos fácilmente y, si se eliminan sin dejar ninguno suelto, que el corte sea imperceptible. A menudo Bretón opta por prescindir de versos que de-

17. En la edición de Artelope el pasaje puede leerse a partir del v. 1046.

sarrollan y amplifican un concepto ya mencionado (como los cuatro versos que comienzan con «que los cristales que enjugan», que únicamente inciden en la idea de lo numerosas que son las ovejas de Tello el Viejo). Sin embargo, en otras ocasiones se eliminan elementos, sobre todo cuando forman parte de relaciones extensas, como sucede en el caso de este monólogo con los toros y otros animales que mencionaban los testimonios antiguos antes de pasar a la descripción elogiosa de Tello el Joven, aspecto este que Bretón sí decidió conservar por ser relevante para el posterior desarrollo de la relación amorosa entre la infanta y Tello. Respecto a las innovaciones léxicas de Bretón, los «trojes» se transforman en «eras» (tal vez porque Bretón pensaba que la voz «troj» podía resultar poco familiar a su público) y también sustituye «fértiles» por «fecundas». Bretón actúa de manera similar al enfrentarse al extenso monólogo que, también en la segunda jornada de Lope, Tello el Viejo dedica a la alabanza del campo y de la vida rural (v. 1338 y ss.[18]). En dicho pasaje observamos también la sustitución de «fertilizar» por «fecundar», así como la sustitución de «liberal» por «pródigo» (en este último caso, probablemente porque el término había adquirido connotaciones políticas inexistentes en la época en la que Lope compuso su comedia).

Centrémonos brevemente en los cambios de Bretón en lo concerniente a las tres unidades. En lo relativo a la unidad de lugar, si el texto de Lope implicaba diez cambios de escenario (cinco en su primera jornada, dos en la segunda jornada y tres en la tercera), alternando entre el alcázar de León, el campo y el interior de la casa labriega de los Meneses, la obra de Bretón se ambienta íntegra en un campo cercano a la casa de los Meneses, un escenario intermedio y deliberadamente neutro, que permite la representación de la comedia completa sin apenas cambios en el escenario (aunque, seguramente, a costa de cierto estatismo que se haría muy notorio en la representación). Según la primera acotación de la refundición:

> La escena es en las montañas de León. Todos los actos pasan en un campo con arboleda a la vista de la casa de los Tellos cuya fachada principal se ve en el fondo con puerta practicable, excepto el segundo que se supone ocurrido en un bosque inmediato.

Ese segundo acto «ocurrido en un bosque inmediato» es el único que Bretón reescribe por entero sin apenas aprovechar ningún verso de Lope, ya que desempeña en la refundición un papel de bisagra, permitiendo hacer coincidir a todos los personajes en otro escenario neutro y eliminando acciones secundarias. Podemos intuir incluso (ya que no hay indicaciones sobre el decorado en el segundo acto) que era representado eliminando u ocultando parte del decorado correspondiente a la fachada principal de la casa de los Meneses a la que se hace referencia en la primera acotación. Esta drástica reducción de escenarios conlleva algunas modificaciones argumentales, especialmente marcadas en el texto co-

18. En la edición de Artelope el pasaje puede leerse a partir del v. 1336.

rrespondiente a la primera jornada de la obra de Lope (actos primero y segundo de Bretón). De hecho, sabemos por la labor de Bretón como crítico teatral en *El Correo Literario y Mercantil* que el respeto a la unidad de lugar era uno de los aspectos que más valoraba cuando asistía a la representación de refundiciones.[19] Así, la comedia de Bretón no comienza con Elvira en el alcázar, lamentándose de su suerte y convenciendo a su criado Nuño para que la acompañe en su huida, sino que no nos presenta a ambos personajes hasta el segundo acto, ya directamente en ese «bosque inmediato» al que se hacía referencia en la acotación inicial de Bretón, cuando hace ya dos meses que han huido de la corte. Para evitar nuevamente otra escena ambientada en el alcázar, Bretón elimina así mismo sin dejar rastro la extensa escena de la primera jornada en la que, tras la huida de Elvira, el rey Ordoño le confiesa su preocupación y arrepentimiento a Ramiro, uno de sus hombres de confianza.

También otros episodios sufren grandes cambios para someterse a la unidad de tiempo. En la comedia de Lope, la infanta Elvira es abandonada a su suerte en el campo por Nuño, y se ve obligada a servir como criada un tiempo indeterminado (¿días, semanas?) en la casa de Aibar, un vecino de los Meneses, hasta que, molesta con la envidiosa hija de Aibar, abandona la casa, dispuesta a buscar un nuevo empleo, y se encuentra en el campo con Mendo —criado en casa de los Meneses y *gracioso* de la comedia— que la anima a pedir trabajo en casa de los Meneses. Nuño, a su vez, es asesinado fortuitamente en el campo por Tello el Joven, que le dispara una flecha confundiéndolo con un oso. Esta compleja sucesión de acciones (y de tiempos y lugares) es hábilmente condensada por Bretón, que consigue agrupar los acontecimientos y simplificar el argumento respetando las tres unidades: Elvira grita pidiendo socorro al ser abandonada por Nuño, y Tello el Joven acude en su ayuda, asesinando a Nuño (que, en la versión de Bretón, se disponía incluso a apuñalar a Elvira). Sin embargo, Elvira, temiendo que Tello intente propasarse con ella tras ajusticiar al criado, huye por el campo, donde se encuentra con el gracioso Mendo, que cobra inmediatamente interés en ella —punto en el que Bretón vuelve a retomar el texto de Lope— y la conduce a casa de los Meneses, donde entra a servir sin necesidad de haber pasado previamente por casa de Aibar. Se ha obtenido, como vemos, el mismo resultado final, con una peripecia que ha ganado en verosimilitud, principio dramático fundamental para Bretón.[20] La nueva sucesión

19. En su crítica del 3 de octubre de 1831, a propósito de la refundición de *El escondido y la tapada* estrenada por Dionisio Solís, Bretón señala que «El refundidor puede atribuirse justamente mucha parte de la gloria en el brillante éxito que ha tenido la comedia, pues sobre haber imitado muy felizmente el estilo de Calderón no ha debido tener que trabajar poco para conservar tan rigorosamente la unidad de lugar, que es precisamente la más violada por nuestros antiguos dramáticos. Bien se advierte que la refundición está hecha por un buen poeta» (cita extraída del volumen *Obra dispersa: El Correo Literario y Mercantil*, ed. de J. M. Díez Taboada y J. M. Rozas, 1965, p. 130).

20. En su artículo publicado el 23 de noviembre de 1831 y titulado «Teatro. Arte dramático.— De la verosimilitud», Bretón afirma sin reparos que «He aquí el fundamento de todas las obras

de acciones permite, además, un primer encuentro entre Elvira y Tello el Joven en el campo que atempera, al menos en parte, el súbito enamoramiento del que éramos testigos en la segunda jornada de la comedia de Lope, cuando Elvira y Tello se conocen siendo ya la infanta criada en casa de los Meneses.

Una vez que nos adentramos en la parte de la comedia que corresponde a las jornadas segunda y tercera de Lope —que sitúan siempre a los personajes en el interior de la casa de los Tellos o en el campo, en algún punto cercano a dicha casa—, la unidad de lugar no le plantea tantos problemas a Bretón y las acciones pueden ambientarse sin grandes dificultades en ese escenario intermedio que es el «campo con arboleda a la vista de la casa de los Tellos». La unidad de tiempo obliga, sin embargo, a nuevas modificaciones, que perjudican en algunos casos la tan preciada verosimilitud de la pieza. De hecho, es seguramente la unidad de tiempo la que se resuelve de manera más torpe en la refundición de Bretón, puesto que el tiempo de la acción se limita a un único día, inevitablemente desdibujado por las numerosas acciones que se condensan en él. Así, en la versión decimonónica, aunque se adelanta el primer encuentro entre Elvira y Tello, el romance entre ambos se desarrolla a una rapidez vertiginosa. En la obra de Lope, cuando Tello ya está cortejando a la supuesta criada, se ve obligado a abandonar el campo para ir a presentarle sus respetos y algún dinero —ofrecido por su padre— al rey Ordoño. La ausencia de Tello es larga en el texto de Lope, y en el reencuentro entre el joven labrador y la infanta el espectador debería asistir a la confirmación del incipiente amor entre ambos. En cambio, la primacía concedida a la unidad de tiempo en la obra de Bretón limita la ausencia de Tello a unas pocas horas, con lo que las posibilidades de evolución de los personajes se ven muy reducidas. La escena del reencuentro entre los amantes se ve alterada y, aunque Bretón intenta conservar ideas del texto de Lope (la queja de Tello respecto a lo largo que se le ha hecho el tiempo que ha pasado lejos de Elvira, o la acusación que ella le dirige a Tello de haber vuelto muy lisonjero de la corte, que presentamos en negrita) se ve obligado a reescribir la escena casi por completo:[21]

dramáticas, su más propio distintivo, su esencia, si es preciso decirlo; pues faltando a la verosimilitud nada razonable se puede hacer ni decir sobre la escena» antes de ofrecer a sus lectores diversos ejemplos de lo que, a su modo de ver, resulta verosímil en las tablas (cita extraída del volumen *Obra dispersa: El Correo Literario y Mercantil*, ed. de J. M. Díez Taboada y J. M. Rozas, 1965, pp. 153-154).

21. No transcribo en esta ocasión el texto de la *Parte XXI* porque supondría añadir más texto de manera inútil: a lo largo de este pasaje la edición suelta que sigue Bretón es extremadamente fiel a la *Parte.* En la edición de Artelope el pasaje puede leerse a partir del v. 2097.

LOPE [ed. suelta, viuda de Orga, 1769]	BRETÓN [1826]
Sale la infanta Elvira	*Dicho y Elvira*
ELVIRA Como ve la resistencia, hace amor suertes en mí. ¿Quién pensara que sintiera la ausencia de un hombre yo y que, en viendo que volvió, tan necia a verle viniera? Mas ¡ay, Dios! TELLO ¿Qué dicha mía, Juana, a mis ojos te ofrece? Ahora sí que amanece, porque sin el sol no hay día. **Eternidad en León** **sin ti era cada mañana,** **que es reloj del tiempo, Juana,** **la propia imaginación.** Déjame verte, que quieren mis ojos satisfacer lo que han faltado de ver; pues verán mientras te vieren, que, no viéndote, no vieron. ELVIRA ¡Buen modo de encarecer, después que vienen de ver todo lo que ver quisieron. TELLO Yo, mi bien, ¿qué vi sin ti? ELVIRA ¿Yo, tu bien? *Sale Mendo muy quedito.* MENDO (Esto va bien.) TELLO Tú, mi bien, que ni ellos ven sin ti, ni yo vivo en mí. ELVIRA **Como vienes cortesano,** **¿ya te enseñas a mentir?** MENDO (Ya bien se deja venir el jilguerito a la mano.) ELVIRA Dios sabe, Tello, los miedos que tu ausencia me causó. TELLO ¿Esperábasme? ELVIRA ¿Pues no? MENDO (Aderézame esos bledos: vive Dios, que estás perdido.) TELLO ¡Ay, Juana!	ELVIRA ¿Tan pronto de vuelta? TELLO Sí: amor me vuelve a tus pies. Ni los timbres de mi casa, ni los favores del Rey son tan gratos a mis ojos, como tú, mi dulce bien; que más que el oro y el mármol del palacio leonés me es lisonjero este monte desde que habitas en él. ELVIRA **Muy cortesano has venido.** TELLO Di muy tierno, y dices bien. ¿Cómo te ha ido en mi ausencia? ELVIRA No pudo ser muy cruel ausencia de pocas horas. TELLO **Para mí de un siglo fue**. ELVIRA Mira que pueden oírnos. Retírate. TELLO No me iré sin saber antes mi suerte. ¿Serás mi esposa? ELVIRA Tal vez. TELLO ¿Qué dices? ELVIRA Cuanto yo puedo es amarte siempre fiel; pero a nuestra unión alguno pudiera oponerse. TELLO ¿Quién? ELVIRA Tu prima. TELLO ¿Manda mi prima en mi corazón? ELVIRA ¡Y qué! ¿tu padre permitiría…? TELLO Mi padre no es tan cruel que quiera hacerme infeliz. ¿No me dijistes ayer que noble, Juana, naciste y quizá más noble que él?
(I, páginas 21-22)[22]	(IV, escena VI, página 14)

De manera significativa, la aparición de Mendo —que empieza espiando a los amantes pero termina, celoso, por interrumpir la escena amorosa— se retrasa mucho en la versión bretoniana, en la que Tello el Joven y la infanta prácticamente llegan a darse palabra de matrimonio y descubrimos que Elvira ya le ha confesado a

22. En la edición de Artelope el pasaje puede leerse a partir del v. 2097.

Tello que es más que una humilde criada (confesión apenas sugerida en la comedia de Lope). Sin embargo, en otros casos las intervenciones de Bretón no van dirigidas a adaptar el texto con miras a cumplir con la preceptiva neoclásica, ni a recortarlo para acercarlo al gusto de su público: el refundidor decide por propia voluntad incluir escenas nuevas para hacer suya la pieza del siglo XVII. Nos encontramos, generalmente, ante adiciones breves o pequeños monólogos, siempre compuestos en verso octosílabo: redondillas o romance, los metros favoritos de Bretón para el teatro.[23] En estos casos, su objetivo es hacer más sencillo y comprensible el argumento, incidir en la caracterización de un determinado personaje o provocar la risa (como sucede con los añadidos que escribe para el gracioso Mendo). Nos detendremos primero en dos pequeñas adiciones, breves monólogos que se ponen en boca de Tello el Viejo y la infanta Elvira. Miret Puig (1997) ha señalado respecto a las refundiciones calderonianas de Bretón que «los personajes caldero-bretonianos a menudo se comportan como burgueses del primer tercio del siglo XIX» y que «bosquejan de algún modo los rasgos básicos de los protagonistas de la comedia bretoniana». Lo mismo se comprueba en la refundición de *Los Tellos de Meneses*. Así, de la misma manera que sucede en la comedia de Lope, Tello el Viejo no desea que su hijo vaya a la corte en la refundición del XIX. Sin embargo, en la comedia de Bretón el discurso del anciano en torno al orgullo de ser labrador y su aguda conciencia de los peligros de mudar de estado se ha visto reducido, por lo que alude a otro impedimento, más propio de la mentalidad burguesa del XIX, como el temor del padre a que su hijo «se comprometa» en la corte, como vemos en el siguiente monólogo:

> Este mancebo me inquieta;
> mas yo haré que se reporte,
> que si da en ir a la corte
> temo que se comprometa.
> Es honrado; tiene seso,
> pero… ¡Eh, Tello! La verdad:
> ¿cuándo tenías su edad,
> eras tú menos travieso?
>
> (III, escena V, página 9)

El labrador rico de Lope —también caracterizado en la obra de Lope como «barba» bondadoso que, pese a su tacañería, se comporta de manera espléndida cuando la ocasión lo requiere, como demuestra con Fortún, un labrador

23. En su *Discurso de acción de gracias a la Real Academia Española*, leído al tomar posesión de la plaza de socio honorario en la sesión del 15 de junio de 1837, Bretón diserta sobre el papel de la versificación en el teatro, concluyendo que «si se consultase mi insignificante voto sobre los metros más generalmente adaptables al drama, y sobre todo, al drama cómico, diría que el romance y la redondilla, libremente alternados, son preferibles a los demás, cuidando de no emplear ambos dentro de una misma escena» (edición de M. A. Muro y B. Sánchez Salas, 1999, pp. 394-395).

endeudado— ve de esta manera subrayados sus rasgos de padre que no desea que su hijo se eche a perder en la gran ciudad. Bretón está acercando al labrador medieval a la experiencia vital del espectador burgués. Un objetivo similar tiene la adición de un breve monólogo que Bretón pone en boca de la infanta Elvira, inmediatamente antes de la escena de anagnórisis. Si en la obra de Lope la decisión de la protagonista de depositar su anillo en la tortilla para su padre, el rey —propiciando así el reconocimiento y reconciliación posterior— toma desprevenido al espectador desatento, puesto que no se anuncia en el diálogo hasta que el propio rey Ordoño topa con la sortija mientras come, Bretón parece querer subrayar y adelantar la anagnórisis, desvelando las motivaciones y temores de Elvira en un pequeño monólogo que no encuentra ningún antecedente en el texto de Lope:

> *Sale Elvira de la casa por detrás del acompañamiento del Rey, y ocúltase entre los árboles. Mientras dice los versos siguientes, el Rey y Tello el viejo hablan aparte: entre tanto concluyen los criados de disponer la mesa.*
>
> Elvira (¡Ánimo, Elvira! Es tu padre:
> no te negará su gracia.
> Amor y filial ternura
> darán esfuerzo a mi alma.
> Pero antes de resolverme
> á besar sus reales plantas,
> le observaré con cuidado
> escondida entre estas ramas.
> Hoy me pierdo para siempre,
> o terminan mis desgracias).
>
> (v, escena viii, página 19).

Se trata, como vemos, de una innovación que tiene como resultado que el espectador pueda adelantarse a lo que va a ocurrir y, sobre todo, que pueda comprender mejor la situación que atraviesa la protagonista. Así, Elvira gana —en teoría— matices, y la vemos debatirse entre el miedo a ser rechazada por su padre y el deseo de reconciliarse con él, aspectos totalmente ausentes en la obra de Lope. En un análisis de la refundición bretoniana *Con quien vengo, vengo*, Ruiz Vega (1998: 64) afirma que hay una tendencia en el Bretón «refundidor» a clarificar las posturas de los personajes, abundar en sus motivaciones y hacerlos más humanos, y esto se aplica sin ninguna duda en el ejemplo que acabamos de señalar. También en una escena clave, como la anagnórisis final entre el rey Ordoño y la infanta Elvira (acto v, escena ix), Bretón realiza pequeñas adiciones al texto de casi todos los personajes en escena, con la intención de explotar más las reacciones de cada uno ante la escena de reconocimiento y alargar un poco el precipitado final de Lope. En otras ocasiones, sin embargo, esta clarificación de

la psicología de los personajes también sirve para evitar y aclarar algunas de las situaciones de la comedia de Lope que podrían resultar más atrevidas para el gusto decimonónico. Así sucede, por ejemplo, con un pasaje un tanto desvergonzado de la tercera jornada de Lope, en la que Tello el Viejo dispone que Elvira, cortejada simultáneamente por su hijo Tello y el gracioso Mendo (y fuente de celos y discordia en la casa de los Meneses), se case con Mendo. Tello el Joven, aunque para este momento ya ha contraído matrimonio en secreto con Elvira —se sugiere incluso que el matrimonio ha sido ya consumado— acepta el arreglo, mientras Elvira permanece en silencio. Los personajes se ven envueltos, por tanto, en una situación moral un tanto delicada, con un matrimonio entre infanta-criado en ciernes y Elvira en el centro de un triángulo amoroso consentido tanto por Tello el Joven como por Mendo, que conoce a la perfección la naturaleza de las relaciones entre Elvira-Tello. La situación solo se salva en la comedia de Lope con la llegada del rey Ordoño y la corte a la casa de los Meneses. En cambio, Bretón no deja en vilo a sus espectadores ni por un momento: en la escena en la que Tello el Viejo dispone la boda entre Elvira y Mendo (acto IV, escena XVI), Tello el Joven finge aceptar la boda mientras le hace señas al criado, y luego, a solas (acto V, escena II), le explica claramente que no permitirá que la boda entre ellos llegue a realizarse, puesto que nunca ha querido casarse sino con Juana (el nombre fingido de Elvira).[24]

Comentaremos por último las modificaciones y cambios realizados sobre los parlamentos de Mendo, el gracioso. La crítica ha detectado ya en otras refundiciones bretonianas el deseo de conceder mayor protagonismo a la figura del gracioso como forma de reforzar el componente humorístico del texto resultante (Ruiz Vega 1998: 67). Bretón hace de su Mendo una versión del criado aún más ridícula que la de Lope, puesto que le priva de los momentos de dignidad que tenía en la versión del siglo XVII y aprovecha prácticamente todas las intervenciones del personaje para reforzar los momentos humorísticos. Los chistes nuevos de Bretón en boca del gracioso suelen aprovechar —incluso exagerar— las caracterizaciones habituales de los graciosos áureos, ridiculizando directamente el código del honor, como cuando Mendo disculpa su cobardía lamentándose «¡Qué fatalidad la mía! / ¡Siempre que se ofrece un caso / de honor, me entra una

24. «TELLO […] Por eso / vuestro casamiento finjo, / para ganar tiempo, mientras / tomamos otro partido. /¿Lo entiendes? / MENDO ¿Soy yo algún tronco? / Pero, ¿y Laura? / TELLO Yo la estimo; / pero nunca fui su amante. / Mi padre dio en el capricho / de casarnos. No me opuse / mientras no tuvo dominio / en mi pecho otra pasión; / mas desde que a Juana he visto / he jurado no casarme / sino con ella» (V, escena II, página 17). Como vemos, el deseo de tranquilizar al espectador y no dejar ningún cabo suelto es tal en Bretón, que su Tello el Joven reniega incluso de haber amado jamás a su prima Laura en el pasado —con la que iba a casarse cuando comienza la comedia, antes de conocer a Elvira, tanto en la versión de Lope como en la de Bretón—. En la comedia de Lope, sin embargo, todo parece apuntar que Tello estaba interesado en contraer matrimonio con Laura en un primer momento.

galbana!…» (acto II, escena VI) o la limpieza de sangre, cuando descarta rápidamente la idea de suicidarse concluyendo que «no; que es pecado mortal; / y yo soy cristiano viejo». En otros casos, Bretón actualiza el vocabulario de Mendo, conservando la idea general del pasaje pero retocando sus intervenciones más que las de los otros personajes, de manera que su léxico y sus modismos se acerquen más al auditorio decimonónico, siempre dentro de un registro coloquial. Así, se ponen en boca de Mendo «espichado», «despachar al otro barrio», «trapisondas», «jugar [a la pelota] que es un espanto», «no es cosa del otro jueves», «por cubrir el expediente», «he quedado fresco», «me columpia toda el alma»…

En conclusión, el texto de Bretón es una refundición hábil en líneas generales, que mantiene el espíritu de la comedia de Lope y da con algunas soluciones dramáticas eficaces (sobre todo en la parte correspondiente a la simplificación de la primera jornada de Lope o en la actualización de las intervenciones de Mendo) pero que se ve perjudicada por la imposición de las tres unidades (que afecta de forma negativa precisamente a la verosimilitud que Bretón intentaba mantener a toda costa) y por la obviedad de algunas de las intervenciones de Bretón, que no ayudan al espectador a comprender lo que ocurre, sino que le restan interés y suspense a la acción. Conviene destacar que, pese a lo denostado que estuvo Lope por la preceptiva neoclásica (Bolaños Donoso 2000: 101) Bretón fue un gran admirador de su obra y llegó a refundir dos de sus comedias (*Los Tellos de Meneses* y *Si no vieran las mujeres*), aunque son sus refundiciones calderonianas las que han interesado más a la crítica en los últimos años. En definitiva, creo que, dada la importancia del dramaturgo riojano en la escena teatral de la primera mitad del siglo XIX y habida cuenta de que las refundiciones constituyen «uno de los más interesantes eslabones de la cadena que lleva desde el clasicismo al romanticismo» (Caldera 1988: 399) sería deseable prestar más atención a estas dos adaptaciones realizadas a partir de comedias de Lope e incluso interrogarnos acerca de lo que pudieron aportar a la producción dramática de Bretón.[25]

Pasemos ahora a analizar los rasgos principales de la refundición de *Los Tellos* realizada por Tomás Luceño y Becerra (1844-1933) y publicada en 1923, una prueba de que la comedia también fue objeto de cierta recepción en el siglo XX, a pesar de los escasísimos ejemplos de comedias históricas áureas que, según se desprende del análisis de Mascarell (2012) fueron llevadas a los escenarios

25. La refundición de *Los Tellos de Meneses* participa del tópico de «menosprecio de corte y alabanza de aldea» y del personaje-tipo del «labrador rústico», ambos muy queridos a Bretón: tal vez la redacción de su versión de *Los Tellos* contribuyera también a que el autor conformara ese imaginario del mundo rural que terminó por cristalizar en su producción propia, en tanto que reformuló dichos tópicos no solo en la conocida *El pelo de la dehesa*, sino también en *A Madrid me vuelvo*, estrenada en 1828, en fechas cercanas a su refundición de *Los Tellos*. Desde una línea de investigación similar Caldera (1990) proponía precisamente ejemplos de la transmisión de motivos literarios, personajes y escenas concretas entre la refundición de Bretón *El príncipe y el villano* (1827) realizada a partir de la comedia *La fuerza del natural* de Moreto y Cáncer y la posterior obra original de Bretón *El pelo de la dehesa* (1840).

españoles en dicho siglo. Como sucedía con Bretón, la adaptación de la comedia de Lope también resulta llamativa en el caso de un autor cuya producción dramática original se define, en su caso, por la presentación sobre las tablas de las clases populares madrileñas y, dejando a un lado sus artículos de costumbres aparecidos en la prensa del momento, el cultivo de géneros considerados habitualmente «menores»: libretos para zarzuelas, revistas y, sobre todo, de sainetes. Luceño, madrileño nacido en 1844, es habitualmente recordado por haber formado parte de la nueva generación de libretistas que dotaron de un nuevo lenguaje literario a la zarzuela en la segunda mitad del siglo XIX.[26] Sin embargo, su obra cayó en el olvido después de la guerra civil, tal vez con la excepción de sus sainetes, en cuya composición fue considerado ya en vida uno de los mejores continuadores de la producción de Ramón de la Cruz y que sí han despertado cierto interés de la crítica en los últimos años, como la tesis doctoral a cargo de Vidanes (2003) realizada en la Universidad Complutense de Madrid. Sin embargo, la faceta de Luceño que nos interesa aquí es la de «refundidor» de teatro áureo, poco estudiada hasta el momento. Y es que Luceño fue considerado en su tiempo un gran conocedor y refundidor del teatro aurisecular, aunque en años más recientes esta habilidad ha sido objeto de cierto debate: así, Espín Templado (2009: 1097-1098) afirma que realizó numerosas y acertadas refundiciones de nuestro teatro clásico, mientras que Huélamo Kosma (2003: 2542) habla de las «dudosas refundiciones del especialista Tomás Luceño». La actitud del propio Luceño hacia esta parte de su producción incide en el lugar común del deseo de «vulgarizar» estas comedias y hacerlas accesibles al pueblo, voluntad didáctica no exenta de algún orgullo:

> No te olvides de mis refundiciones del teatro clásico, hechas, no por afán vanidoso de enmendar la plana a Lope, Tirso, Calderón y Moreto, sino con la noble intención de vulgarizar sus obras maestras entre el pueblo que no las conocía. No creo haberlo hecho mal del todo, porque soy un hombre muy escrupuloso de mi conducta, hasta el punto de que cuando en la vida o en mi despacho hago algo que no me deja satisfecho, no puedo dormir, y hasta ahora, si alguna vez Moreto, Calderón, Tirso o Lope se han mezclado en mis sueños ha sido para decirme: «¡Gracias, Tomás!». Mira, esto no lo digas, porque pueden creer que me das tono. Yo te juro que es verdad; pero no lo digas, Dieguito. No tengo enemigos; pero pueden salirme.[27]

26. Para Casares Rodicio (2003: 2063), Luceño formó parte, junto a autores como Miguel Ramón Carrión, Ricardo de la Vega, Javier de Burgos, Julián Romea o los hermanos Álvarez Quintero de la generación de libretistas que realizaron su labor en paralelo a la revolución del llamado «género chico», que empezaron a liderar en torno a 1870 músicos como Tomás Bretón, Federico Chueca o Joaquín Valverde. La obra de Luceño, tan vinculada a los gustos de la sociedad madrileña de su tiempo, se mantuvo largos años en el gusto del público, como podemos deducir de su casi constante presencia en los escenarios de Madrid, desde su primer estreno en 1870 hasta su último estreno (*Adula y vencerás o el caballo de Fernando VII*) en 1932, un año antes de su muerte.
27. Artículo publicado en *El Liberal* (28-I-1933, p. 7), tomado de la tesis doctoral de J. Vidanes (2003: 29).

Como refundidor, Luceño se centró principalmente en la obra de Lope de Vega (*La hermosa fea*, *La moza del cántaro…*) aunque también refundió a Calderón, Tirso, Alarcón, algunas de las *Novelas ejemplares* de Cervantes e incluso realizó un par de refundiciones-zarzuela, a partir de *Entre bobos anda el juego* de Rojas y *El mejor alcalde, el rey* de Lope. El interés de Luceño por la refundición se acentúa sobre todo a partir de 1900, cuando empiezan a quedar atrás los años de sus mayores éxitos en el campo del sainete, la zarzuela y la revista. En su libro de memorias publicado en 1905 *Memorias…a la familia* sitúa en el presente de la escritura su nuevo interés por la refundición, señalando que «ahora me ha dado por refundir obras del teatro antiguo» y confesando también que «esto me produce algún resultado pecuniario».[28] Sin embargo, las refundiciones de Luceño no llegarán a la imprenta hasta algunos años más tarde, poco antes de morir el autor. En particular, la refundición de *Los Tellos de Meneses* de Luceño fue publicada el 27 de septiembre de 1923, en el número 766 de la colección literaria semanal *Los contemporáneos* (1909-1925), una de las principales colecciones literarias de su tiempo junto con *La novela teatral* (1916-1925).

Este tipo de revistas periódicas desempeñaron un papel de primer orden en la vida cultural española de principios del siglo xx. Dirigidas a las clases populares, a las que ofrecían una hora y media de entretenimiento a cambio de unos 15-20 céntimos, constituían una dura competencia en el mundo editorial de la época contra las novelas «de verdad», que aunque eran más largas costaban unas tres pesetas, el mismo precio que los espectáculos teatrales, taurinos, etc. Las revistas periódicas salían a la luz en formatos efímeros: en el caso particular de *Los contemporáneos*, un formato de bolsillo, de hojas grapadas y con una única ilustración a color en la portada. Sin embargo, no hay que despreciar el número de lectores a los que este tipo de formatos llegaban: hay constancia de que la colección *Los contemporáneos* llegó a tirar 40.000 ejemplares, y otras de estas colecciones alcanzaron cifras de hasta 200.000 ejemplares. Y, ¿qué se publicaba en este tipo de colecciones? Se reproducían principalmente novelas cortas y obras teatrales de autores vivos (textos teatrales de Benavente, Linares Rivas o los hermanos Quintero) y ocasionalmente poemas (de Salvador Rueda, por ejemplo) y traducciones y obras clásicas, categorías estas dos últimas que no eran tan del agrado de su público.[29]

Es a principios de la década de 1920 cuando las refundiciones de Luceño empiezan a aparecer con frecuencia en este tipo de publicaciones: en el año

28. Luceño (1905: 9) publicado originalmente en *Memorias…a la familia*, Madrid, Administración del Noticiero-Guía de Madrid, 1905, tomado de la tesis doctoral de Vidanes (2003: 29).
29. Los datos sobre tiradas, contenidos y precios de *Los contemporáneos* proceden del excelente trabajo de Sánchez Álvarez-Insúa (2007), que analiza minuciosamente los contenidos de esta publicación, sus colaboradores y sus diferentes etapas editoriales. Para un primer acercamiento a las publicaciones periódicas de la época también es muy recomendable el detallado análisis de Pérez Bowie (1996) de los contenidos de *La novela teatral*.

1921, en apenas cuatro meses, publica en la colección *La novela teatral* cuatro de sus refundiciones[30] y en esos mismos años, en torno a 1920-1923, publica en *Los contemporáneos* varios éxitos estrenados hace ya años (sainetes antiguos, la comedia *La doncella de mi mujer*) y *Los Tellos de Meneses.* Sin embargo, no he podido encontrar evidencia alguna de que esta refundición de *Los Tellos* se estrenara nunca: no he localizado ninguna crítica de la comedia entre el último tercio del siglo XIX ni las primeras décadas del XX; Vidanes no recoge ninguna fecha de estreno en su tesis sobre Luceño, el trabajo de Mascarell[31] sobre las representaciones de las comedias históricas de Lope en el siglo XX no recoge ninguna representación de *Los Tellos*, ya sea en su versión lopesca o refundida, y la comedia tampoco aparece en los minuciosos análisis de Dougherty y Vilches (1990) de la cartelera madrileña desde 1918. No es la única refundición de Luceño de la que no es posible encontrar este tipo de evidencia de representación, lo que me lleva a sospechar que tal vez no todas sus refundiciones pasaran por las tablas, a pesar de que el texto publicado en *Los contemporáneos* incluye algunas indicaciones escénicas poco relevantes de cara a la lectura del texto.[32]

En cuanto al texto de la refundición, Luceño modificó poco el texto original y apenas introdujo cambios importantes en lo relativo a la acción y las situaciones planteadas en la comedia del XVII. Con algunas excepciones que trataremos después, Luceño apenas se aleja de la línea argumental trazada por Lope, a pesar de que corta versos en casi todas las escenas, de modo que de los 2865 versos de Lope, pasamos a 2171 en la comedia de Luceño. El cotejo del texto de la refundición señala, además, que mientras redactaba su versión de la comedia, Luceño manejaba sin duda una de las ediciones modernas decimonónicas de *Los Tellos*, bien la de Hartzenbusch de 1853 o la realizada por Menéndez Pelayo en 1897. Consideramos más probable que Luceño empleara la edición de Hartzenbusch, como se deduce de un puñado de lugares en los que se mantiene fiel a dicha versión del texto mientras que la edición de Menéndez Pelayo trae una lección diferente,[33] si bien ambas ediciones son muy similares y se distinguen, principalmente, por las acotaciones, que Luceño modifica a su antojo. Conviene subrayar, sin embargo, dos aspectos importantes: que a la refundición de Luceño

30. Las comedias refundidas publicadas son: *Lucas del Cigarral* (número 235; 22/05/1921), *El mayor monstruo, los celos* (refundición de Calderón, número 245; 31/07/1921), *La moza del cántaro* (refundición de Lope de Vega, número 248; 21/08/1921) y *A secreto agravio, secreta venganza* (refundición de Calderón, número 251; 11/09/1921).

31. Mascarell (2012).

32. Me refiero a indicaciones como «Telón corto» (acto primero, escena primera), «Monte frondoso a todo foro» (acto primero, escena VI), «Mutación» (acto tercero, cuadro segundo, escena XIV) o «Dichos y Sancho por el foro muy agitado» (acto tercero, cuadro segundo, escena XVI), que parecen más dirigidas a una compañía de actores que a los compradores de *Los contemporáneos*.

33. Nos referiremos a lugares como la elección de la variante «puede» frente a «pude» (v. 1721 del texto de la obra de Lope) o de «suertes» frente a «suerte» (v. 2449 del texto de la obra de Lope), en las que Luceño se inclina por la lección que transmitía la edición de Hartzenbusch.

se han transmitido enmiendas que aparecen por primera vez en la edición de Hartzenbusch (y luego se reproducen en la de Menéndez Pelayo) y que Luceño únicamente reproduce aquellas variantes procedentes de las sueltas del siglo XVIII que habían sido previamente aceptadas por las ediciones decimonónicas, por lo que no parece que conociera directamente las sueltas a cargo de Juan Sanz o la viuda de Orga.

Por otro lado, no hemos localizado rastros evidentes (reutilización de versos, etc.) de la influencia de la refundición de Bretón sobre la redacción del texto de Luceño, pese a que es muy probable que el sainetista madrileño tuviera conocimiento de la adaptación de 1826. Las similitudes que se producen entre ambas refundiciones, si bien pueden ser explicadas como coincidencias derivadas de un mismo interés compartido por hacer más ágil y atractivo al espectador el texto de Lope, son significativas. Entre estas similitudes, destacan tres: tanto Bretón como Luceño eliminan la larga conversación entre el rey Ordoño y su criado Ramiro, en la que el monarca hace explícita su preocupación por la desaparición de su hija (v. 508 en adelante,[34] de manera que el rey únicamente aparece en la escena al final de la comedia); ambos deciden dar inicio a la comedia con sendas escenas situadas en la casa de los Meneses, prescindiendo de la primera escena de Lope, en la que se presentaba a la infanta Elvira y al criado Nuño en palacio planeando su huida (así, el inicio de la comedia se sitúa en el espacio rural donde tendrá lugar toda la pieza y la infanta y Nuño son presentados también en dicho escenario, ya lejos de palacio) y los dos refundidores hacen que el rey Ordoño premie al final de la comedia a los Meneses llevándoselos a la corte, detalle que resulta sorprendente teniendo en cuenta la caracterización de Tello el Viejo durante toda la comedia.

Los 2171 versos de la comedia de Luceño se dividen en tres actos, divididos a su vez en 45 escenas.[35] De estas 45 escenas, solo 7 son completamente nuevas y en otras 14, aunque son de Lope, nos encontramos con adiciones o cortes significativos. Varias de esas escenas totalmente nuevas o que han sufrido grandes transformaciones tienen la función de facilitar la representación de la comedia, evitando cambios de escenario que no son imprescindibles para el desarrollo de la acción. Si la obra de Lope tenía diez cambios de escenario (cinco en su primera jornada, dos en la segunda y tres en la tercera), alternando continuamente entre el alcázar de León, el campo y el interior de la casa labriega de los Meneses, Luceño prescinde de algunas de estas escenas y cambia la localización de otras, reduciendo los cambios de escenario de toda la obra a cuatro, y obteniendo

34. En la edición de Artelope, a partir del v. 508.

35. Citaré la refundición de Luceño a partir de la edición aparecida en *Los contemporáneos* en 1923, consignada en la bibliografía final. Para referirme a la comedia de Lope en relación a la refundición de Luceño, emplearé tanto el texto de la *Parte XXI* (1635) como la edición decimonónica de *Los Tellos de Meneses* llevada a cabo por Hartzenbusch.

como resultado una comedia en la que todas las acciones tienen lugar en tres escenarios: el interior de la casa de los Meneses, el campo inmediato a dicha casa y un «monte frondoso». Otras de las escenas descartadas fueron probablemente eliminadas por ser juzgadas como superfluas de cara al desarrollo global de la trama: por ejemplo, la ya mencionada conversación entre Ordoño y su consejero en torno a la desaparición de Elvira, o la conversación entre el gracioso Mendo y la criada Inés, en la que esta le reprocha su decisión de casarse con la criada Juana (v. 2605 en adelante) y que se ve reducida en la refundición a un par de chistes de Inés (en el acto tercero, cuadro segundo, escena XV), a pesar de que, posteriormente, Luceño decide casar a Inés y Mendo al final de la comedia, detalle ausente en la comedia original y en la refundición de Bretón.

Entre las modificaciones que Luceño realiza sobre el texto de Lope destaca también su tendencia a recortar todos los parlamentos largos de Lope, como veíamos en el caso anterior, si bien los cambios de Luceño no afectan tanto como los de Bretón a la estructura de la pieza, principalmente porque la unidad de tiempo no es una prioridad en esta adaptación y Luceño puede permitirse seguir prácticamente escena por escena a su modelo. Los monólogos, numerosos en la comedia del siglo XVII y ya algo reducidos en las reediciones del siglo XVIII de *Los Tellos*, desaparecen por completo en algún caso aislado y aparecen recortados en la inmensa mayoría de los casos, si bien Luceño muestra una gran tendencia a conservar largas tiradas de versos originales con pocos cambios, y a respetar el inicio y el cierre de los monólogos, eliminando ejemplos, preguntas retóricas e imágenes. Los cortes practicados por Luceño en el texto suelen ser limpios, sin embargo, de modo que la rima no se ve afectada, como comprobamos en el monólogo de Tello el Viejo, en esta ocasión en comparación con el texto de la *Parte XXI* y la edición de Hartzenbusch. En la comparación entre los tres puede comprobarse la fidelidad de Hartzenbusch a la *Parte* y el modo en que Luceño acepta alguna de las variantes previamente tomadas por Hartzenbusch de las ediciones sueltas del XVIII («ganados mayores», por ejemplo):

LOPE [*Parte XXI* de comedias, 1635]	LOPE [ed. de Hartzenbusch, 1853]	LUCEÑO
¡Cuán bienaventurado puede llamarse el hombre que, con **oscuro** nombre, vive en su casa honrado de su familia, atenta a lo que más le agrada y le contenta! Sus deseos no buscan las cortes de los reyes, adonde tantas leyes la ley primera ofuscan y, por el nuevo traje, la simple antigüedad padece ultraje. No obliga poca renta al costoso vestido que al uso conocido la novedad inventa y, con pocos desvelos, conserva la igualdad de sus abuelos. No ve la loca dama que, por vestirse de oro, se desnuda el decoro de su opinión y fama y, hasta que el arco rompa, la cuerda estira de la vana pompa. Yo salgo con la aurora por estos verdes prados, aún antes de pisados del blanco pie de Flora, quebrando algunos hielos, tal vez de los cuajados arroyuelos. Miro con el cuidado que salen mis pastores: los ganados **menores** ir retozando al prado, y, humildes a sus leyes, a los barbechos conducir los bueyes. (I, folio 234)[36]	¡Cuán bienaventurado puede llamarse el hombre que con **escuro** nombre vive en su casa, honrado de su familia, atenta a lo que más le agrada y le contenta! Sus deseos no buscan las cortes de los reyes, adonde tantas leyes la ley primera ofuscan, y por el nuevo traje la simple antigüedad padece ultraje. No obliga poca renta al costoso vestido, que al uso conocido la novedad inventa y, con pocos desvelos, conserva la igualdad de sus abuelos. No ve la loca dama que, por vestirse de oro, se desnuda el decoro de su opinión y fama y, hasta que el arco rompa, la cuerda estira de la vana pompa. Yo salgo con la aurora por estos verdes prados, aun antes de pisados del blanco pie de Flora, quebrando algunos hielos tal vez de los cuajados arroyuelos. Miro con el cuidado que salen mis pastores: los ganados **mayores** ir retozando al prado, y, humildes a sus leyes, a los barbechos conducir los bueyes. (II, escena VI, página 318)	Cuán bienaventurado puede llamarse el hombre que, con **oscuro** nombre, vive en su casa honrado de su familia, atenta a lo que más le agrada y le contenta. Yo salgo con la aurora por estos verdes prados aún antes de pisados del blanco pie de Flora, quebrando algunos hielos que aprisionan alegres arroyuelos. Miro con el cuidado que salen mis pastores; los ganadores **mayores** ir retozando al prado y humildes a sus leyes a los barbechos conducir sus bueyes. (II, escena V)

Respecto a las adiciones originales de Luceño, es decir, los versos enteramente nuevos que este aporta a la refundición, estos tienden a adoptar la forma del verso octosílabo, en algunos casos endecasílabos, y generalmente emplean las formas

36. En la edición de Artelope el pasaje puede localizarse a partir del v. 1336.

métricas de Lope. Estos versos originales tienden a una expresión grandilocuente de las emociones, demasiado cercana a la sensibilidad romántica, lo que afecta negativamente a la calidad de algunos pasajes que se resolvían en la obra de Lope con mayor llaneza[37] y en la mayoría de los casos reescriben o alargan escenas ya creadas por Lope. Son ejemplo de esto las quintillas que Luceño pone en boca de la infanta cuando huye al campo con su criado, que emplean la información contenida en la obra de Lope, pero son versos enteramente de Luceño:

Mi padre, el rey de León
quiere dar mi corazón
a un rey moro que aborrezco…
¡Soy cristiana y no merezco
esta sacrílega unión!
[…]
¿Vivo y oigo tu maldad?
¿Luego no ha sido lealtad
venir en mi compañía?…
¿Luego fue traición impía
que mancha mi honestidad?
(I, escena VI)

El objetivo de Luceño parece, en general, dotar de un mayor desarrollo a los personajes y permitirles expresarse con mayor claridad, de modo que sus objetivos queden también más claros a ojos del público. Esta voluntad de acercar la expresión de los personajes a la sensibilidad del nuevo público se hace especialmente patente en los parlamentos del gracioso Mendo, sujetos a numerosas modificaciones muy breves, especialmente nuevos chistes y sustituciones de palabras que acercan el léxico de la obra de Lope al de comienzos del siglo XX, de una forma muy similar a la de Bretón: la «alcorza» como epítome de lo dulce se convierte en «compota», se multiplican las expresiones coloquiales como «abur», «retuerce tu meollo», «la tengo en *metá* del corazón»… Destacan, en particular, las aportaciones originales de Luceño dirigidas a reforzar la historia de amor entre Tello el joven y la infanta, que si bien desempeña también una función importante en la comedia original, quedaba algo diluida entre las alabanzas al campo, la exaltación de la figura del campesino rico y otros elementos que jugaban un mayor papel en la obra de Lope. Así, Luceño alarga algunas escenas de Lope para introducir parlamentos amorosos nuevos: si la despedida de Elvira y Tello el Joven cuando este se dirige a León al final del segundo

37. De hecho, la crítica ya ha señalado las deudas que tiene el teatro de la época, el llamado género chico y, en particular, la producción teatral original de Tomás Luceño, Javier de Burgos o Carlos Arniches con el romanticismo (Allison Peers 1973: 431). Es también recurrente traer a colación el hecho de que, a finales del siglo XIX y principios del XX, «la actividad teatral española parecía estar anclada aún en un trasnochado romanticismo, y las nuevas tentativas dramáticas de Galdós o Echegaray no terminan de cuajar de la misma forma en que en Europa se estaban asentando las bases para un nuevo drama moderno» (Romero Ferrer 1993: 54).

acto era breve y precipitada en la comedia original, Luceño le añade más de veinte versos (II, escena XV) en los que el amor de ambos resulta ya muy evidente. Además, aprovecha todas las oportunidades que la comedia de Lope le ofrecía para hacer aún más dramático el triángulo amoroso conformado por la infanta, Tello y Laura, la segunda dama de la comedia (prima de Tello y prometida de este hasta la llegada de la infanta Elvira a la casa de los Meneses). Luceño muestra también un interés particular por enfrentar mucho más directamente a Laura y a Tello el Joven, subrayando el despecho y los celos de la primera y la vehemencia de la pasión amorosa del segundo, elementos apuntados pero no tan desarrollados en Lope:

LOPE [ed. de Hartzenbusch, 1853][38]	LUCEÑO
TELLO […] ¿Aquí estás? LAURA ¿No me conoces? TELLO No sé, que…¡vive Dios! LAURA ¿En la <u>daga</u> pones la mano? TELLO VIEJO <u>¿Qué es esto?</u> TELLO Que ha despedido por mí a Juana, Laura, de celos. LAURA Luego, ¿no tengo razón? TELLO VIEJO Aunque la tengas, no has hecho, sobrina, lo que era justo. LAURA ¿Qué era justo? TELLO VIEJO Que primero me hablaras y yo la diera algo para su remedio. […] (III, escenas VIII y IX)	TELLO […] ¿Aquí estás? LAURA ¿No me conoces? TELLO No sé… ¡vive Dios! LAURA ¿En la <u>espada</u> pones la mano? TELLO <u>¿Qué has hecho?</u> **Me has arrancado del pecho** **la imagen por mi adorada;** **el corazón me ha robado,** **era mi dulce ilusión,** **y un pecho sin corazón** **es como un cielo nublado.** **Por ablandar sus rigores** **loco tras ella corrí** **porque amanecía en mí** **como el alba entre las flores.** **No conocí más amor.** LAURA **¡Al mío fuistes ingrato!** TELLO **Márchate, Laura, o te mato. […]** (III, escena VIII)

Como se comprueba en el fragmento, en el que destacamos los versos de nuevo cuño, Luceño elimina las intervenciones de Tello el Viejo, que en la comedia de Lope interrumpía la disputa entre su hijo y Laura (originada porque Laura, celosa, ha despedido de la casa a la infanta Elvira, a la que todos creen la criada Juana en este punto del argumento) ofreciendo una vía alternativa para calmar los ánimos de ambos: readmitir a la supuesta criada casándola con un criado. Luceño introduce, en cambio, una confrontación muy explícita entre Tello el Joven y Laura que no se

38. Únicamente transcribo el texto de la edición de Hartzenbusch porque en esta ocasión el editor decimonónico no realiza ninguna enmienda ni ningún cambio respecto al texto de la *Parte*. En la edición de Artelope el pasaje puede leerse a partir del v. 1751.

producía en ningún momento en la comedia del XVII y que multiplica la tensión de la escena, con Tello el Joven —que en la comedia de Lope también estaba armado— amenazando directamente de muerte a su antigua prometida. Por otro lado, me parece importante señalar un cambio que atañe a la última escena de la comedia de Luceño: la anagnórisis de Elvira por parte de su padre, el rey, se produce en la obra de Lope y en toda la tradición anterior (me refiero con esto a los nobiliarios, obras genealógicas y versiones previas de la leyenda) a través de una sortija depositada en una tortilla. Este es el núcleo de la leyenda de la tortilla «malasada» de los Meneses que señalábamos al principio y que, en teoría, se perpetuó después en el escudo de la familia Téllez de Meneses. Luceño decide ignorar por completo este componente genealógico-legendario de la comedia y elimina la tortilla de su refundición, tal vez por considerarla un elemento ridículo e inverosímil, o tal vez buscando deliberadamente separarse de la tradición: en su comedia, Elvira, que desea también que su padre la reconozca, le da el anillo al criado Mendo y lo anima a pavonearse con él ante el rey, de modo que el rey lo vea y comprenda lo que ocurre. Se trata de una de las pocas escenas totalmente originales de Luceño y tiene un componente cómico mucho más marcado que la escena equivalente de Lope o la de Bretón. Señala también lo alejado que está el refundidor del siglo XX de algunas de las coordenadas clave para explicar la proliferación de comedias como *Los Tellos de Meneses* en el siglo XVII: la revalorización del romancero viejo y las crónicas y, en particular, el gusto por el subgénero histórico de las genealogías —en pleno auge en la época de Felipe II—, uno de los géneros más fecundos para el teatro de Lope (Oleza 1997: XXI-XXXIII).

En definitiva, frente a las refundiciones del siglo XIX, que a menudo tendían a operar grandes cambios en las obras clásicas, reescribiendo largas tiradas de texto, reorganizando escenas e incluso forzando tiempos y lugares con la intención de ajustarse a los principios neoclásicos, llama la atención la sencillez de la adaptación de Luceño y la escasa voluntad que muestra por hacer suya la comedia de Lope. De hecho, Luceño añade al final de la comedia, antes de su firma, la anotación «Fin de la obra, y que perdone Lope», que tal vez deberíamos interpretar como una prueba de que el refundidor era consciente de la humildad de sus propias aportaciones a la comedia original. Bien sea por tratarse de una refundición escrita por necesidad económica, con cierta rapidez o pensando que no habría de representarse, lo cierto es que Luceño se limita a cortar largas tiradas de versos y a reforzar determinados aspectos de la trama a través de adiciones en las que la distancia entre el estilo de Lope y el suyo queda en exceso patente, ofreciéndonos un buen ejemplo del modo en el que el teatro aurisecular llegaba al público a comienzos del siglo XX. A pesar de ello, creo que, en paralelo al análisis de las obras representadas en los teatros, estas refundiciones aparecidas en publicaciones periódicas son igualmente dignas de interés, en tanto que nos hablan también de los textos clásicos que una época determinada prefiere (y no una época cualquiera, sino un momento clave en la historia de las publicaciones periódicas en España y, por tanto, en el desarrollo de la cultura de masas) y de los cambios que los dramaturgos y refundidores de su tiempo consideraron oportuno realizar sobre dichos textos. Por otro lado, rastrear la presencia

del teatro clásico en publicaciones de este tipo puede ofrecernos alguna pista sobre la recepción de la que este fue objeto en unas décadas en las que la presencia en los teatros madrileños de los dramaturgos áureos era escasísima, apenas reducida a la labor de unas pocas compañías (la de Ricardo Calvo o la de los Guerrero-Díaz de Mendoza, los arrendatarios del Teatro Español…), como señalan Dougherty y Vilches (1990: 33-34). Tal vez estas publicaciones periódicas y los textos clásicos que consiguieron deslizarse entre sus páginas supusieron una pequeña contribución al debate que en la década de 1920 se iba haciendo cada vez más patente entre las clases intelectuales: la necesidad de una reforma teatral que permitiera la creación de un teatro nacional y devolviera a los clásicos al lugar que les correspondía.[39]

Como conclusión, cabe señalar que en las dos refundiciones de *Los Tellos de Meneses* asistimos a la transformación de una comedia áurea con la intención de que se adapte a dos nuevos públicos —la burguesía madrileña de los siglos XIX y XX— y a su horizonte de expectativas. Pese a tratarse de una comedia genealógica y fuera escrita desde unas coordenadas ideológicas muy particulares de alabanza de la monarquía, del mundo rural y de la figura del campesino rico y honrado, tanto la versión de Bretón como la de Luceño mantienen los ingredientes del texto original, respetando prácticamente todas las ideas de Lope, si bien alteran el peso y la importancia de dichos componentes en sus refundiciones. Como apuntábamos al comienzo del artículo, probablemente facilitó la adaptación del texto por parte de ambos dramaturgos el carácter híbrido de la comedia de Lope, a medio camino entre lo histórico y lo palatino y cuyo argumento bebe sin duda del folklore popular, con esa figura reconocible de la infanta convertida en criada para escapar de un matrimonio no deseado como motor de la acción.[40] Tanto Bretón como Luceño aprovechan estas circunstancias en sus refundiciones. Por un lado, sus cortes se centran muy especialmente en los monólogos dedicados a alabar el mundo rural, describir sus elementos y ensalzar el estilo de vida del campesino rico representado por Tello el Viejo; por otro lado, explotan los elementos más propiamente «palatinos» de la comedia de Lope: refuerzan la relación amorosa entre Elvira y Tello el Joven y, de manera muy particular, el triángulo amoroso que se produce entre Elvira-Juana, Tello el Joven y Laura (especialmente en la refundición de 1923, como decíamos). Es decir, que los refundidores consideran que los elementos más atractivos de

39. Como señala Fernández Martín (2009: 48-49), la creación de un Teatro Nacional (así como el modelo en el que debía inspirarse y el lugar donde podría situarse la sede) fue un continuo tema de debate en los periódicos en la década de 1920. El proyecto de creación del mismo fue una de las grandes actuaciones republicanas a partir de 1931, siendo el Frente Popular el que más cerca estuvo de lograr dicho objetivo en julio de 1936, con la aprobación de un decreto al respecto días antes del estallido de la guerra civil.

40. Chevalier (1983: 70-71) considera que las diversas variantes de la leyenda de la malasada, incluyendo tanto las versiones recogidas por los libros nobiliarios como la comedia genealógica de Lope son variaciones del cuento folklórico de *Piel de asno.*

la comedia de Lope son precisamente los que tienen un carácter más atemporal e implican una carga ideológica mucho menor, como el tema del amor y, especialmente, el amor que se desarrolla entre desiguales[41] o el enfrentamiento entre Tello el Viejo y Tello el Joven, que pasa con pocos cambios desde la comedia del siglo XVII hasta las dos refundiciones. Por otro lado, la ambientación de la pieza original, estructurada en torno a un contexto históricamente reconocible y verosímil como el de la Reconquista —pero que, en realidad, tampoco nos permitía situar con claridad la comedia original en un momento histórico concreto—[42] se transforma en una ambientación todavía más ambigua y atemporal, como si las acciones presentadas tuvieran lugar en una Edad Media inconcreta en la que el imaginario colectivo sitúa los cuentos populares. En este sentido, es destacable la menor importancia que le conceden las dos refundiciones a la figura del rey Ordoño, que pierde protagonismo en las dos adaptaciones y ve su papel limitado a una figura sancionadora que aparece al final de la comedia para reconocer la condición real de Elvira y repartir premios a todos los personajes.

A pesar de estas modificaciones, ambas refundiciones de *Los Tellos de Meneses* —incluso teniendo en cuenta los cortes, actualizaciones e indicios de la estética romántica en ambos textos— son, en realidad, versiones abreviadas del texto de Lope que respetan a grandes rasgos su esencia y ofrecen una idea bastante fiel de la comedia original. También dan cuenta del éxito de una comedia genealógica que supo, en cierto modo, mantenerse en el gusto del público desde el siglo XVII hasta las primeras décadas del siglo XX: todavía en el año 1936, en una reseña en torno a la publicación de una monografía sobre Lope, José Alsina señalaba la comedia *Los Tellos de Meneses* entre los dramas «francamente populares» del Fénix.[43] Quién sabe si nuevos montajes o adaptaciones devolverán en el futuro ese lugar de honor a la comedia genealógica que Lope les dedicó a los Meneses.

41. Significativamente, el tema del amor vinculado al contexto singular de la desigualdad es considerado uno de los rasgos característicos de la comedia palatina, como señala Zugasti (2003: 161).

42. Resulta llamativo que en la comedia original de Lope no quede del todo claro si el padre de la infanta Elvira es el rey Ordoño I u Ordoño II e incluso la identidad del rey moro con el que pretende casar a su hija Elvira esté sujeto a modificaciones de una comedia a otra: en la primera comedia se dice que es Tarfe, el «rey moro de Valencia», mientras que en la segunda comedia se dice que el candidato a marido de Elvira era el moro «Gazul». Significativamente, ambos son nombres habituales de caballeros moros en la tradición literaria y ambos son personajes relevantes en la comedia de Lope *Los hechos de Garcilaso de la Vega y moro Tarfe*. Como señala Oleza (1997: XLIX-L), en muchos de estos dramas particulares con ambientación histórica o legendaria lo interesante para Lope es «más el análisis del conflicto que la recreación o celebración de acontecimientos y circunstancias, aunque de todas formas sitúa los hechos en un ambiente histórico, muchas veces como puro decorado de fondo».

43. En dicho artículo, publicado en el *ABC* de Sevilla en enero de 1936, a propósito de la reedición del volumen *Iberismo de Lope* de Fernando Boedo Alsina señala la presencia «del español puro» en la obra de Lope, «no solo en los dramas francamente populares como *Los Tellos de Meneses*, *El villano en su rincón*, *Peribáñez*, *El alcalde de Zalamea* o *Fuenteovejuna*», agrupando la comedia de *Los Tellos* con algunas de las obras de tema rural de Lope más alabadas por la crítica <http://hemeroteca.sevilla.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/sevilla/abc.sevilla/1936/01/03/014.html> [consultado el 28/01/2019]

Bibliografía

Adams, Nicholson B., «Siglo de Oro plays in Madrid, 1820-1850», *Hispanic Review*, 4 (1936), 342-357.

Allison Peers, Edgar, *Historia del movimiento romántico español*, vol. II., Madrid, Gredos, 1973.

Alsina, José, «Una apología americana de Lope», *ABC Sevilla*, <http://hemeroteca.sevilla.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/sevilla/abc.sevilla/1936/01/03/014.htm> [25/04/2017].

Antonucci, Fausta y Joan Oleza, «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*, 7 (2013), 141-158.

Ballesteros Dorado, Ana Isabel, *Manuel Bretón de los Herreros: más de cien estrenos en Madrid (1824-1840)*, vol. I, Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 2012.

Bingham Kirby, Carol, «Hacia una definición precisa del término refundición en el teatro clásico español», *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, Barcelona 21-26 de agosto de 1989*, vol. II, coord. A. Vilanova, Barcelona, Promociones y Publicaciones Universitarias, 1992, 1005-1012.

Bolaños Donoso, Piedad, «De la inventiva a la razón (pero menos), o de Lope a Trigueros», *Otro Lope no ha de haber. Atti del Convegno Internazionale su Lope de Vega (10-13 de febrero de 1999),* vol. III, ed. M. G. Profeti, Firenze, Alinea Editrice, 2000, 97-128.

Bretón de los Herreros, Manuel, *Los Tellos de Meneses*. *Comedia de Lope de Vega, refundida y puesta en cinco actos*, Madrid, Imprenta de M. Galiano, 1863.

—, *Obra dispersa. El Correo Literario y Mercantil*, ed. de J. M. Díez Taboada y J. M. Rozas, Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 1965.

—, *Obra selecta III. Poesía, Prosa. Bretón académico*, ed. de Miguel Ángel Muro y Bernardo Sánchez Salas, Logroño, Universidad de La Rioja, Instituto de Estudios Riojanos, 1999.

Bretón y Orozco, Cándido, «Apuntes sobre la vida y escritos de Don Manuel Bretón de los Herreros», en *Obras de Don Manuel Bretón de los Herreros*, tomo I, Madrid, Imprenta de M. Ginesta, 1883.

Caldera, Ermanno, «Calderón desfigurado (sobre las representaciones calderonianas en la época prerromántica)», *Anales de literatura española*, 2 (1983), 57-82.

—, «El hecho literario», *Historia del teatro en España. Tomo II. Siglo XVII. Siglo XIX,* autores J. M. Díez Borque, E. Palacios Fernández, E. Caldera, A. Calderone, J. Rubio Jiménez, Madrid, Taurus, 1988.

—, «Bretón o la negación del modelo», *Cuadernos de teatro neoclásico*, 5 (1990), 141-153.

Casares Rodicio, Emilio, «El teatro musical en España (1800-1939)», *Historia del teatro español*, vol. II (Del siglo XVIII a la época actual), coord. J. Huerta Calvo, Madrid, Gredos, 2003, 2051-2084.

Chevalier, Maurice, *Cuentos foklóricos españoles del Siglo de Oro*, Barcelona, Crítica, 1983.

Dougherty, Dru y Vilches, María Francisca, *La escena madrileña entre 1918 y 1926. Análisis y documentación*, Madrid, Fundamentos, 1990.

Espín Templado, María del Pilar, «Los clásicos y la zarzuela: de refundiciones, adaptaciones y parodias», *En buena compañía: estudios en honor de Luciano García Lorenzo*, coords. J. Álvarez Barrientos, O. Cornago Bernal, A. Madroñal Durán, C. Menéndez Onrubia, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2009, 1095-1112.

Fernández Martín, Virginia, «El teatro. 1931-1936», en *La República y la cultura: Paz, guerra y exilio*, coord. J. Rodríguez Puértolas, Madrid, Akal, 2009, 39-54.

Ferrer Valls, Teresa, «Lope de Vega y la dramatización de la materia genealógica (I)», *Cuadernos de teatro clásico*, 10 (1998), 215-231.

—, «Lope de Vega y la dramatización de la materia genealógica (II): lecturas de las historia», en *La teatralización de la historia en el Siglo de Oro Español. Actas del III Coloquio del Aula-Biblioteca Mira de Amescua*, eds. R. Castilla Pérez y M. González Dengra, Granada, Universidad de Granada, 2001, 13-51.

—, «*Los Tellos de Meneses* de Lope de Vega en la conformación del ideal de labrador digno», *Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura*, XVII (2012), 44-65.

Gies, David T., «Notas sobre Grimaldi y el 'furor de refundir' en Madrid (1820-1833)», *Cuadernos de Teatro Clásico*, 5 (1990), 111-124.

Huélamo Kosma, Julio, «Transmisión y recepción del teatro», en *Historia del teatro español*, vol. II (Del siglo XVIII a la época actual), coord. J. Huerta Calvo, Madrid, Gredos, 2003, 2527-2574.

José Prades, Juana de, «El teatro de Lope de Vega en los años románticos», *Revista de literatura*, 36 (1960), 235-248.

Luceño, Tomás de, *Los Tellos de Meneses*, colección *Los contemporáneos*, número 766, Madrid, Imprenta de Alrededor del Mundo, 1923.

Mascarell, Purificació, «Lope de Vega y la historia en los escenarios de los siglos XX y XXI», *Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura*, XVIII (2012), 256-273.

Menéndez Pelayo, Marcelino, *Estudios sobre el teatro de Lope de Vega. Crónicas y leyendas dramáticas de España*, vol. 1, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1949.

Miret i Puig, Pau, «Bretón de los Herreros y el teatro del Siglo de Oro: del honor calderoniano al amor burgués», *Anuari de filologia. Secció F, Estudios de lengua y literatura españolas*, 8 (1997), 43-58.

Morley, Sylvanus Griswold y Courtney Bruerton, *Cronología de las comedias de Lope de Vega*, Madrid, Gredos, 1968.

Montesinos, José F., «La fuente de *Los Tellos de Meneses*», en *Estudios sobre Lope de Vega*, Salamanca, Anaya, 1967, 81-88.

Muro, Miguel Ángel, «Estudio» previo a *Desde Toledo a Madrid*, en Bretón de los Herreros, Manuel, *Obra selecta II. Teatro breve original y traducido. Teatro refundido. Una de tantas. Un paseo a Bedlam (traducción)*, ed. de M. A. Muro, Logroño, Universidad de La Rioja, Instituto de Estudios Riojanos, 1999.

—, *La confección del texto dramático de Bretón de los Herreros*, Logroño, Instituto de Estudios Riojanos – Universidad de la Rioja, 2011.

Oleza, Juan, «Del primer Lope al *Arte nuevo*», Estudio preliminar de la ed. por Donald McGrady de Lope de Vega, *Peribáñez y el comendador de Ocaña*, Barcelona, Crítica, 1997, VII-LV.

Ortíz Rodríguez, Mayra S., «Hacia una caracterización de la comedia genealógica a la luz del modelo dramático en evolución de Lope de Vega», *Actas del IX Congreso Argentino de Hispanistas. «El hispanismo ante el bicentenario». La Plata, Asociación Argentina de Hispanistas-Universidad Nacional de La Plata, 27-30 de abril de 2010*, eds. M. M. Rodríguez Temperley, S. Disalvo, V. Bonatto, F. Bonfiglio, D. Chazarreta, E. di Croce, E. Hafter, G. Rodas, M. P. Salerno, CONICET – Universidad Nacional de Mar del Plata, 2014, 1-8. 28-01-2019, <http://ixcah.fahce.unlp.edu.ar/actas/ortiz-rodriguez-mayra.pdf/view>.

Pérez Bowie, José Antonio, *La novela teatral*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1996.

Rodríguez Sánchez de León, María José, «El teatro español del Siglo de Oro y la preceptiva poética del siglo xix», *Cuadernos de teatro clásico*, 5 (1990), 77-98.

Romero Ferrer, Alberto, *El género chico. Introducción al estudio del teatro corto fin de siglo (de su incidencia gaditana)*, Universidad de Cádiz, 1993.

Ruiz Vega, Francisco A., «Una refundición calderoniana de Manuel Bretón de los Herreros: *Con quien vengo, vengo*», *Berceo*, 134 (1998), 55-73.

Sánchez Álvarez-Insúa, Alberto, «La colección literaria *Los Contemporáneos*. Una primera aproximación», *Monteaguado*, 3ª época, 12 (2007), 91-120.

Trambaioli, Marcella, «Lope de Vega y la casa de Moncada», *Criticón*, 106 (2009), 5-44.

Vega Carpio, Lope de, *Comedia famosa. Valor, lealtad y ventura de los Tellos de Meneses. Primera parte*, Viuda de José de Orga, Valencia, 1769.

—, *Los Tellos de Meneses. Primera parte*, ed. J. E. Hartzenbusch, en *Comedias escogidas de Frey Lope Félix de Vega Carpio*, I, Rivadeneyra, Madrid, 1853.

—, *Los Tellos de Meneses*, ed. digital a partir de Sainz de Robles, Federico C., ed., *Obras escogidas, I*. Madrid, Aguilar, 1946, 383-417. Marcación digital para Artelope realizada por Violeta Ros Ferrer, 28-01-2019, <http://artelope.uv.es/biblioteca/textosAL/AL0893_LosTellosDeMeneses.php>.

Vidanes Díez, Julio, *El teatro breve de Tomás Luceño: estudio y edición*, tesis doctoral, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2003.

Zugasti, Miguel, «Comedia palatina cómica y comedia palatina seria en el Siglo de Oro», en *El sustento de los discretos: la dramaturgia áulica de Tirso de Molina. Actas del Congreso Internacional organizado por el GRISO, 4-6 de junio de 2003, Monasterio de Poyo, Pontevedra*, coords. E. Galar, B. Oteiza Pérez, Pamplona, Instituto de Estudios Tirsianos, 2003.

—, «Lope de Vega y la comedia genealógica», *Tintas. Quaderni di letterature iberiche e iberoamericane*, 3 (2013), 23-44.

CC BY

Notas

Bernardo Tasso: nota biobibliográfica*

Gáldrick de la Torre Ávalos
Universitat de Girona
galdric.t.a@gmail.com

A pesar del interés y del reconocimiento indudable que ha suscitado desde siempre la figura de Bernardo Tasso entre los estudiosos de la lírica española de los siglos XVI y XVII, en especial por haber sido el inventor de la llamada «lira», una de las formas estróficas con las que Tasso adaptó métricamente en su segundo libro de los *Amori* el ritmo de la oda horaciana —estrofa que, como es sabido, desde Garcilaso, que la introdujo al castellano, tuvo enorme fortuna entre los poetas españoles (baste recordar aquí a San Juan y a Fray Luis de León, que la utiliza de forma recurrente)—, lo cierto es que hoy por hoy el poeta de Bérgamo, «soggetto, & ligio de la eccelsa Republica di Venetia», como él mismo se define (Tasso 2002: 559; Chemello 2002), sigue siendo uno de los grandes olvidados en la lírica italiana de la primera mitad del Quinientos, si bien, no obstante, tal tendencia en la Filología italiana está siendo revocada afortunadamente en los estudios más actuales, como tendremos ocasión de comprobar en las páginas que siguen, resumen de algunos de ellos o de los más importantes. Si son abundantes los estudios que iluminan ciertos aspectos de la influencia de Tasso entre los poetas españoles, en especial sobre Boscán, con su representación del mito de Leandro y Hero (*cf.* Rivers 1989; Morros 2013, 2014; Sebastián Perdices 2015), Garcilaso (Morros 2000, 2018; Merino 2005; Béhar 2012; Colón 2016), a quien tuvo la oportunidad de conocer en Nápoles (*cf.* Mele 1923; Fosalba 2009), y en los

* Proyecto FFI2015-65093-P «Garcilaso en Italia. Estancia en Nápoles (2016-2019)», dirigido por E. Fosalba. Véase también en la galería de autores de <https://pronapoli.com/>.

ISSN 2462-6813 (papel), ISSN 1988-1088 (en línea)
https://doi.org/10.5565/rev/studiaaurea.345

poetas cultos Góngora y Herrera (Pérez-Abadín 1993; García 1997),[1] en el bando italiano no parece haber habido un interés por el poeta, padre de Torquato Tasso, hasta fechas más o menos recientes, cuando se ha empezado a estudiar su biografía y producción poética desde múltiples perspectivas. El primer estudio moderno sobre Bernardo Tasso es la biografía que Edward Williamson le dedicó en 1951, donde aborda respectivamente la vida y obra del poeta en función de lo que el estudioso llama «años de preparación» y «años de publicación», la parte del libro centrada en el estudio de su poesía. Se trata de una obra notable por su extensión y el rigor con el que Williamson recorre, de principio a fin, la trayectoria vital del poeta; aspectos que, a pesar de la antigüedad del libro y unido a la falta de otras monografías, lo convierten todavía hoy en la biografía de referencia.[2] Y todo ello teniendo en cuenta también, no obstante, las varias imprecisiones que presenta, muchas de las cuales, la mayor parte, proceden de informaciones no contrastadas de las fuentes que maneja el autor (biografías y otros escritos del XIX), errores que, en cualquier caso, obligan a un ejercicio de revisionismo crítico y a un nuevo trabajo de actualización en la biografía del poeta. Con todo, es por su extensión, como se ha señalado, y la manera en que está escrito, ofreciendo una visión compartimentada de la vida del poeta que hace hincapié sobre todo en su faceta como cortesano, que la obra de Williamson se distingue por su funcionalidad, aspecto este que hace de ella el punto de partida ineludible, aunque revisable, de cualquier otro estudio posterior. Es este el motivo por el que algunas de estas imprecisiones antes aludidas reaparecen continuamente —a veces incluso hasta la saciedad— en la bibliografía de Tasso, convirtiendo en verdad inmutable lo que en realidad es puro ejercicio de repetición. Sobre la faceta cortesana de Tasso, iniciada en la década de 1520, cuando el poeta finaliza sus estudios en la Universidad de Padua, se distinguen los servicios realizados, el primero, bajo la protección del conde Guido Rangone, noble francófilo vinculado a la corte de León X —en cuyo servicio Tasso habría entrado, según el autor, en 1525—; un segundo en la corte de Renata de Francia, a la que el poeta pudo conocer en 1528, en París, cuando se celebró su matrimonio con el duque de Ferrara; y un último servicio, el más importante en la vida del poeta, como secretario del príncipe de Salerno Ferrante Sanseverino, en cuya corte Tasso entró a formar parte teóricamente en 1532. Se trata, esta última, de una afirmación repetida en la bibliografía y discutida recientemente por algunos estudiosos del periodo (*cf.* Torre Ávalos 2016). Al parecer, tiene su origen en una de las fuentes que maneja Williamson, el libro de Fortunato Pintor *Delle liriche di Bernardo Tasso* (1899). La fecha de 1532 para el comienzo del servicio de Tasso en la corte del príncipe de Salerno es un ejemplo de información no contrastada que se ha puesto recientemente en duda, proponiéndose que el poeta pu-

1. A la lista podríamos sumar también a Francisco de la Torre (*cf.* Pérez-Abadín 1996).
2. Se espera próximamente la publicación de la biografía de Bernardo Tasso en el *Dizionario biografico degli italiani,* a cargo de Rosanna Morace, donde se subsanan algunas de las imprecisiones y errores que caracterizan el libro de Williamson, algunos de ellos señalados a continuación.

diera ingresar en la corte del Sanseverino en fechas ligeramente posteriores, a finales de 1533 (ibíd.). A esto contribuye el también reciente descubrimiento de un nuevo servicio de Tasso en la corte de los Ávalos en Ischia (ibíd.). Tras su llegada a Nápoles, Tasso habría entrado al servicio de Alfonso d'Avalos, el marqués del Vasto, tal y como se desprende de una carta que el escritor dirige a Ruy Gómez, ministro regio, el 14 de marzo de 1559. Allí se añade que lo hizo en el contexto específico de la guerra de Hungría, en 1532.[3] También el significativo número de poemas que escribe durante este tiempo a varios miembros de la familia Ávalos-Colonna, entre 1532 y 1534, muy superior a los que dirige por las mismas fechas al príncipe de Salerno, parece avalar tal hipótesis. Desde Ischia Tasso escribe a su amigo el político republicano Anton Francesco degli Albizzi, exiliado florentino, lo más probable en el verano de 1533 (*cf.* Torre Ávalos 2016, 2017), cuando Alfonso d'Avalos se retira a Ischia por su enemistad con el virrey Pedro de Toledo (*cf.* Torre Ávalos 2018). Es también en este momento, en la isla, cuando escribe su «egloga piscatoria»,[4] según Pintor (1899), con el patrocinio de Vittoria Colonna, la marquesa de Pescara.[5] Todo parece apuntar, por lo tanto, a que Tasso habría formado parte del servicio de Alfonso d'Avalos entre la segunda mitad de 1532 y el verano de 1533, cuando supuestamente escribe a Degli Albizzi y compone su piscatoria. Habría sido a finales de este último año cuando Tasso pasó al servicio del príncipe de Salerno, a quien pudo conocer, tal vez, por la intermediación de d'Avalos, en una fecha más o menos próxima a la carta que el también poeta y tratadista, Antonio Minturno, envió el 20 de abril de 1534 a su amigo el protonotario Camillo Scortiati, epístola en la que se alegró «fortemente de la buona fortuna del Tasso [trovata] a po il Prencipe de Salerno» (Minturno 1549: 5; cit. en Torre Ávalos 2016: 388). A partir de ahí, tal y como explica Williamson, Tasso permaneció del lado del príncipe incluso después de tener que abandonar el reino, hecho que ocurrió entre 1550 y 1551, cuando el Sanseverino entró a servir al bando francés, fue declarado traidor por la Corona y ambos se vieron obligados a exiliarse. Durante este tiempo, entre finales de la década de 1530 y los primeros años del 1550, Tasso publicó su tercer libro de los *Amori* (1537) y comenzó la redacción del que más tarde sería su mayor empeño poético, el *Amadigi*, obra que empieza a escribir en los años 40 y concluyó, tras muchas revisiones, casi al final de su vida.[6]

Otro libro destacable es el publicado por Baiardi en 1966 con el título *Lirica di Bernardo Tasso*, donde el autor habla de la influencia que ejerció en el poeta, y en el carácter marcadamente experimental de su producción —sobre todo,

3. La carta se cita y comenta por extenso en Torre Ávalos (2016).

4. Es así, con este título, como aparece registrada en el índice del segundo libro de los *Amori* (Vinegia, Ioan Ant. da Sabio, 1534).

5. Sobre este punto, véase también Torre Ávalos (2017), donde se profundiza en la hipótesis de Pintor relacionando el poema de Tasso con la égloga también piscatoria que por las mismas fechas y en el mismo lugar el escritor napolitano Berardino Rota dedicó a la marquesa de Pescara.

6. Al *Amadigi* siguió la redacción del incompleto *Floridante*, sobre el cual véase la edición de Vittorio Corsano (2006); para el *Amadigi*, *vid.* Morace (2008 y 2012).

en los *Amori*—, el debate en torno a la lengua vulgar habido en Padua en la década de 1520, previo a la publicación de las *Prose*.[7] Fue allí, en la Universidad de Padua, donde el poeta conoció, entre otros, al autor de las *Prose della volgare lingua*, Bembo, y a su amigo, el también veneciano Sperone Speroni, con quien Tasso mantuvo una correspondencia a lo largo de su vida. El debate a favor y en contra de la lengua vulgar, de los géneros y de los modelos, presente en el primer libro de las *Prose*, marcaría profundamente la fisionomía de los *Amori*, en cuyo primer libro Tasso se declara partidario de una corriente poética clasicista que va más allá de la imitación de los modelos vulgares, como propone Bembo, conectando directamente con el ejemplo de los autores antiguos, planteamiento estético representado por su amigo, también poeta, Antonio Brocardo. Entre 1530 y 1531, Tasso se vio envuelto en una polémica nacida a raíz de los distintos posicionamientos de Bembo y Brocardo. A esto se debía la circulación de un poema suyo dirigido al Dios Pan —según parece, el soneto «Agreste Iddio», publicado en su primer libro de los *Amori*—,[8] en donde Tasso, presumiblemente y de forma velada, defendía la superioridad de su amigo (Alcippo) frente al magisterio del veneciano, caracterizado en el poema por el personaje de Títiro. En todo caso —volviendo al libro de Baiardi—, lo interesante del estudio es que permite conocer al poeta dentro del ambiente cultural e ideológico, paduano, en el que se educó. No hay que olvidar que, aunque Tasso pasó la mayor parte de su vida en Nápoles, fue un poeta no originario del reino, obligado como muchos otros a tener que desplazarse por las distintas cortes italianas en busca de protección. A Padua regresaría en 1531, cuando se encontraba al servicio de la casa d'Este en Ferrara, y en 1534, antes de la publicación del segundo libro de los *Amori* (*cf.* Tasso y Rasi 2002; Torre Ávalos 2016); además, mantuvo siempre un contacto permanente con Venecia, fruto de la correspondencia mantenida con los amigos, entre otros, el ya citado Sperone Speroni (Tasso 2002). Es necesario, pues, tener en cuenta el influjo veneciano en la obra de Tasso, imprescindible para conocer y definir su idea de la poesía; ser consciente de él ayudaría también a comprender mejor cómo fue su adaptación a la cultura del reino, adonde Tasso llega en 1532. En Nápoles existía entonces una fuerte tradición

7. La producción lírica de Bernardo Tasso, reunida en los diferentes libros que el poeta publicó bajo el título de *Gli Amori*, ha sido editada en dos volúmenes por Domenico Chiodo, *I tre libri degli Amori*, y Vercingetorige Martignone, *Libri Quarto e Quinto. Salmi e Ode* (*cf.* Tasso 1995). Se trata de una edición moderna del texto de Tasso, sin anotar y seguida de un breve estudio donde se analizan, según varios puntos de vista, los distintos poemarios que recogen los dos volúmenes, haciendo hincapié sobre todo en los cambios estructurales de la colección. Por el momento, se carece todavía de una edición propiamente crítica, con aparato de variantes y notas al pie de página. A Martignone debemos también el estudio «Per l'edizione critica del terzo libro degli Amori di Bernardo Tasso» (2003), interesante desde el punto de vista filológico-documental, como también las páginas relativas del estudio de G. Arbizzoni (2013).

8. Sobre este soneto y en general la polémica Bembo-Brocardo, generada, en opinión del estudioso, a partir de la circulación del soneto de Tasso, véase Romei (2013).

humanística, enraizada en la cultura local al periodo aragonés y representada por los humanistas sobrevivientes de la Academia Pontaniana. Su mayor exponente en vulgar fue Iacopo Sannazaro, autor de la *Arcadia* y de los *Sonetti et canzone* (1530). La Nápoles efervescente, políglota y multicultural que caracterizó la compleja década de 1530 y que conoció Tasso aunaba influencias lingüísticas y literarias —y en general artísticas— de vario tipo y de varia procedencia, era un caldo de cultivo enriquecido con la labor de la imprenta y por la interacción de las distintas cortes napolitanas, y de otros espacios, como el del cenáculo o la academia, con otros centros culturales de la península. Es así como se explica junto al clasicismo imperante, deudor de los pontanianos, la convivencia entre las distintas propuestas lingüísticas y literarias, algunas de las cuales surgieron como reacción al petrarquismo bembiano, cuya primera asimilación en el reino se produjo también en este momento (*cf.* Sabbatino 1986). Un territorio anclado todavía en un sistema de cortes feudales y de mecenazgo, heredero del antiguo reinado aragonés y de la magnificencia que lo había caracterizado, promovida primero por Alfonso V y después mantenida por su hijo Ferrante, donde la nobleza, educada según el ideario humanístico de los *Studia humanitatis*, desempeñaba una función social al acoger en sus distintas cortes y en la administración de las mismas a humanistas, artistas y escritores de toda clase y origen. Fue dentro de todas y cada una de estas cortes, sobre todo en las grandes cortes feudales, además de en el ámbito académico y privado de los cenáculos, donde y como la literatura vulgar pudo hallar un estímulo y sobrevivir, en este caso, según la lógica y las necesidades del mundo de la corte, lo que explica la preferencia por determinados temas, géneros, así como el contenido de algunos de los poemas que se compusieron durante este periodo en este ambiente cultural e ideológico.[9] En algunas de estas cortes, como la de Ischia, se llevaron a cabo algunos experimentos en vulgar de inspiración clásica, como fue la antedicha adaptación toscana de la égloga piscatoria, y es también dentro de este espacio y universo ideológico, con un cierto eclecticismo, donde Bernardo Tasso escribió la mayor parte de sus poemas, algunos de los cuales, como el *Amadigi* o su ya citado poema piscatorio, tuvieron una clara motivación cortesana al tratarse de poemas escritos por encargo.

Petrarquismo, clasicismo, entendidos dentro de las coordenadas de este espacio ideológico que es la corte, son algunos de los rasgos que definen y caracterizan, también dentro del panorama cultural e ideológico de la Nápoles del virreinato, en 1530, la poesía de Tasso; de ahí, volviendo al inicio, lo interesante de este poeta, destacable no solo por lo experimental de su poesía, en un momento de transición al modelo bembiano, sino también por su propia condición

9. Sobre la crisis social y política derivada de la caída de la casa de Aragón y cómo la literatura vulgar pudo sobrevivir en Nápoles en el espacio de la corte, y en concreto, la de Ischia, véase el estudio, ya clásico, de Tobia R. Toscano (1988).

de hombre de corte. Es precisamente su hijo Torquato Tasso, cuya fama pesa sobre la del padre ciñéndose como una sombra, quien, en cierto modo, ha contribuido a eclipsar su figura, el mismo que hace hincapié y señala cómo influyó en la vertiente poética de Bernardo Tasso aquella otra faceta suya cortesana, y lo hace a propósito de la motivación que llevó al poeta a escribir el *Amadigi* y a los cambios estructurales que se sucedieron en su largo y dilatado proceso de redacción:

> Sappiate, dunque, ch'essendo mio padre nella Corte di Spagna per servizio del principe di Salerno suo padrone, fu persuaso da i principali di quella Corte a ridurre in poema l'istoria favolosa dell'Amadigi; la quale […] sì come colui che ottimamente intendeva l'arte poetica, e quella particolarmente insegnataci da Aristotele, deliberò di far poema d'una sola azione […] Ma finalmente, per non perder il nome di buon cortigiano, non si curò di ritener a forza quello d'ottima (sic) poeta; e udite come. Leggeva alcuni suoi canti al principe suo padrone; e quando egli cominciò a leggere, erano le camere piene di gentiluomini ascoltatori; ma nel fine, tutti erano spariti: da la qual cosa egli prese argumento che l'unità dell'azione fosse poco dilettevole per sua natura, non per diffetto d'arte che egli avesse: perciò che egli l'aveva trattata in modo che l'arte non poteva riprendersi: e di questo non s'ingannava punto. Ma forse gli sarebbe bastato quello che bastò prima ad Antimaco Colofonio, a cui Platone valeva per molti, se 'l principe non avesse aggiunto il suo commandamento a la commune persuasione: laonde convenne ubidire, ma co 'l cor mesto e con turbato ciglio; perciò ch'egli ben conosceva che il suo poema perdeva con l'unità della favola molto di perfezione.[10]

Otro de los géneros en los que Tasso se destacó como escritor es el género de las *lettere*, muy en boga en el contexto literario de la época, sobre todo en la primera mitad del XVI, y vinculado también al contexto cortesano, en gran medida por las consecuencias que tuvo durante este tiempo el debate lingüístico italiano, ya que eran los propios autores, en cierto modo, a través de la publicación de sus cartas, con el tratamiento de determinados temas (familiares, comendaticios, etc.), quienes se ofrecían como modelos lingüísticos de imitación, además, obviamente, de como modelos epistolares, con toda una tradición humanística que además respaldaba según el ideario estético del momento la escritura de cartas. Este es el motivo también de que el género entrara en franca decadencia unas décadas después a que finalizara el debate lingüístico, en la segunda mitad del siglo. Por su parte, Tasso se preocupó por la publicación de sus libros de cartas, el primero salido de la imprenta de Vincenzo Valgrisi en 1549 (las *Lettere di M. Bernardo Tasso a Monsi.or d'Aras*). A esta prínceps le siguieron luego dos reimpresiones (Valgrisi, 1551, 1553) más otras cartas publicadas en varias colecciones las cuales obligaron al poeta a un nuevo empeño editorial, esta vez bajo su

10. Se cita a partir de la transcripción digital de Biblioteca Italiana (Tasso 2003), que a su vez toma el texto de Torquato Tasso (1959).

supervisión. Es así como aparecen *Li tre libri delle Lettere di M. Bernardo Tasso. Alli quali nuovamente s'è aggiunto il quarto libro* (Venezia, Giglio, 1559) y *Delle lettere di M. Bernardo Tasso secondo volume* (Venezia, Giolito, 1560), editados respectivamente por Donatella Rasi (2002) y Adriana Chemello (2002) con un importante estudio de sendas ediciones y varios cuadros que reflejan en forma sinóptica la información referencial de las cartas.[11]

Así pues, la importancia de este poeta como ejemplar producto de un momento histórico en la literatura, la sociología y en general la cultura cortesana de la época, además del valor de la individualidad poética y literaria de Bernardo Tasso tanto en el ámbito de la literatura italiana como en general en la literatura europea (según demuestra el ya señalado ejemplo español), parece ser el germen que está produciendo —ahora sí— en el ámbito de la italianística un nuevo interés por su figura.[12] A esto se debe, además de la edición de los dos epistolarios, antes citada, el congreso celebrado en dos partes, en Padua y Bérgamo (14, 27 y 28 de octubre de 2016), con el título respectivo de *Bernardo Tasso, gentiluomo del Rinascimento* y *Bernardo Tasso e il suo Mondo*, iniciativa del Centro di Studi Tassiani, institución dedicada al estudio del hijo y recientemente también del padre con ya más de cincuenta años (a este centro se debe también la traducción al italiano del libro de Williamson llevada a cabo por Daniele Rota y publicada en 1993). El congreso, además de interesarse por el estudio de la obra de Tasso (el *Amadigi*, la epistolografía y las rimas, en la segunda parte), hace también especial hincapié en todo lo relativo a la biografía y el contexto histórico del poeta (primera parte), con intervenciones que se ocupan de los años anteriores a la llegada del poeta a Nápoles y a los años que le siguieron inmediatamente. De las actas presentadas en este congreso por los especialistas en la obra de Tasso (Giovanni Ferroni, Rosanna Morace, entre otros) se espera próxima publicación.

11. Entre los trabajos en curso se encuentra a este respecto la edición de las *Lettere* de Bernardo Tasso a cargo de Valentina Leone, de la Università di Pisa. Leone ha expuesto algunos datos de sus investigaciones en el congreso del ADI (2017). También sobre las *Lettere* de Bernardo Tasso versa en parte el proyecto de investigación dirigido por el profesor Paolo Procaccioli «Repertorio epistolare del Cinquecento. Teoria, lingua, pratiche di un genere (Bibbiena, Della Casa, Bernardo e Torquato Tasso, Marino».

12. Merece la pena destacar, en este sentido, las aportaciones de Cremante (1996), Zampese (1997), Martignone (2005) y Ferroni (2012), los cuales, con sus trabajos, han contribuido a revalorizar el valor poético de la obra de Tasso. De particular importancia, y abierto, es el debate sobre la poesía espiritual de Tasso, sobre la cual véase Magalhães (2012), Zuliani (2013), Morace (2014, 2015), Ferroni (2016) y Forni (2018).

Bibliografía

Arbizzoni, Guido, *Bernardo Tasso*, en M. Motolese, P. Procaccioli, E. Russo (eds.), *Autografi dei letterati italiani. Il Cinquecento*, vol. II, Roma, Salerno, 2013, 345-358.

Béhar, Roland, «Garcilaso de la Vega o la sugestión de la imagen», *Criticón*, 114 (2012), 9-32.

Cerboni Baiardi, Giorgio, *La lirica di Bernardo Tasso*, Urbino, Argalia Editore, 1966.

Chemello, Adriana (ed.), Bernardo Tasso, *Lettere*, vol. II, Bologna, Forni, 2002.

Colón Calderón, Isabel, «La baja lira: de Masuccio Salernitano a Bernardo Tasso y Garcilaso», *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, 34 (2016), 123-136.

Cremante, Renzo, «Appunti sulle rime di Bernardo Tasso», en S. Albonico (ed.), *Per Cesare Bozzetti. Studi di letteratura e filologia italiana*, Milano, Fondazione Arnoldo e Alberto, Mondadori, 1996.

Ferroni, Giovanni, *Dulces lusus. Lirica pastorale e libri di poesia nel Cinquecento*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2012.

—, «Bernardo Tasso, Ficino, l'Evangelismo. Riflessioni e materiali attorno alla Canzone all'Anima (1535-1560)», en Encarnación Sánchez García (ed.), *Rinascimento meridionale: Napoli e il viceré Pedro de Toledo (1532-1553), Atti del convegno internazionale (Napoli, 22-25 ottobre 2014)*, Napoli, Tullio Pironti Editore, 2016, 253-319.

Forni, G., «Rime sacre di Bernardo Tasso nell'età del Concilio di Trento», en *Archivio per la storia della pietà*, 2018.

Fosalba, Eugenia, «Implicaciones teóricas del alegorismo autobiográfico en la égloga III de Garcilaso», *Studia Aurea*, 3 (2009), 39-104.

García, Gustavo V., «El intertexto de la imitación en Garcilaso, Góngora y Balbuena», *Revista iberoamericana*, LXIII, 180, julio-septiembre de 1997, 391-404.

Magalhães, Anderson, «All'ombra dell'eresia: Bernardo Tasso e le donne della Bibbia in Francia e in Italia», en R. Gorris Camos (ed.), *Le donne della Bibbia la Bibbia delle donne. Teatro, letteratura e vita, Atti del XV Convegno Internazionale di Studio, Verona, 16-17 ottobre 2009*, Fasano, Schena, 2012, 159-218.

Martignone, Vercingetorige, «Per l'edizione critica del terzo libro degli Amori di Bernardo Tasso», en *Sul Tasso. Studi di filologia e letteratura italiana offerti a Luigi Poma*, Roma-Padova, Antenore, 2003, 387-413.

—, «Tra Ferrara e il Veneto: l'apprendistato poetico di Bernardo Tasso», en *Schifanoia*, 2005, 28/29, 303-313.

Mele, Eugenio, «Las poesías latinas de Garcilaso de la Vega y su permanencia en Italia, *Bulletin hispanique*, 25, 2 (1923), 108-148; 4, 361-370; y 26, 1 (1924), 35-51.

Merino Jerez, Luis, «En torno al soneto VII de Garcilaso, sus fuentes (Horacio, *carm.* 1, 5, y B. Tasso) y sus comentaristas (El Brocense y Fernando de Herrera)», *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Latinos*, 25, 2 (2005), 101-122.

Minturno, Antonio Sebastiani, *Lettere di Meser Antonio Minturno*, Vinegia, Girolamo Scoto, 1549.

Morace, Rosanna, «L'autografo oliveriano dell'Amadigi "epico" di Bernardo Tasso», en *Nuova rivista di letteratura italiana*, XI, 1-2 (2008), 155-181.

—, «Dall'*Amadigi* al *Rinaldo*. Bernardo e Torquato Tasso tra epico ed eroico», Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2012.

—, «Bernardo Tasso e il gruppo valdesiano. Per una lettura dei *Salmi*», en *Quaderno di Italianistica 2014*, Pisa, ETS, 2014a, 57-90.

—, «Del "rinovellare" la lingua volgare: i *Salmi* di Bernardo Tasso», en B. Alfonzetti, G. Baldssarri y F. Tomasi (eds.), *I cantieri dell'italianistica. Ricerca, didattica e organizzazione agli inizi del XXI secolo, Atti del XVII congresso dell'ADI, Roma 18-21 settembre 2013*, Roma, Adi, 2014b.

—, «I Salmi tra Riforma e Controriforma», en *Studi (e testi) italiani,* 1, 2015.

Morros, Bienvenido, «La canción IV de Garcilaso como un infierno de amor: de Garci Sánchez de Badajoz y el Cariteo a Bernardo Tasso», *Criticón*, 80 (2000), 19-47.

—, «La moralización del *Leandro* de Boscán: orígenes, difusión e interpretación de una fábula», *Studia Aurea*, 7 (2013), 199-266.

—, «La Favola di Leandro e d'Ero de Bernardo Tasso: fuentes y contaminaciones con otras fábulas», *Studi rinascimentali: rivista internazionale di letteratura italiana*, 12 (2014), 131-156.

—, «La elegía I de Garcilaso en el entorno napolitano», en Eugenia Fosalba y Gáldrick de la Torre Ávalos (eds.), *Contexto latino y vulgar de Garcilaso en Nápoles. Redes de relaciones de humanistas y poetas (manuscritos, cartas, academias)*, Bern, Peter Lang, 2018, 143-169.

Pérez-Abadín, Soledad, «Bernardo Tasso en la poesía de Herrera», *Bulletin hispanique*, 95, 2 (1993), 513-523.

—, «La influencia de Bernardo Tasso en Francisco de la Torre», *Bulletin of Spanish Studies*, 73, 1 (1996), 13-17.

Pintor, Fortunato, *Delle liriche di Bernardo Tasso*, Pisa, Tipografia succ. Fratelli Nistri, 1899.

Rasi, Donatella (ed.), Bernardo Tasso, *Lettere*, vol. I, Bologna, Forni, 2002.

Rivers, Elías L., «Nota sobre Bernardo Tasso y el Manifiesto de Boscán», en Marta Cristina Carbonell y Adolfo Sotelo Vázquez (eds.), *Homenaje al profesor Antonio Vilanova. Estudios de Literatura española (Edad Media y Edad de Oro)*, vol. 1, Barcelona, Universidad de Barcelona, 1989, 601-606.

Romei, Danilo, «Paralipomeni della disputa Bembo-Brocardo», *Italique*, XVI (2013), 69-77.

Sabbatino, Pasquale, *Il modello bembiano a Napoli nel Cinquecento*, Napoli, Ferraro, 1986.

Sebastián Perdices, Irene, «Leandro y Hero: de la Edad Media al Renacimiento», *Medievalia*, 18, 1 (2015), 209-216.

Tasso, Bernardo, *Libro primo [et secondo] de gli Amori di Bernardo Tasso*, Vinegia, Ioan Ant. da Sabio, 1534.
—, *Li tre libri delle Lettere di M. Bernardo Tasso. Alli quali nuovamente s'è aggiunto il quarto libro,* Venezia, Giglio, 1559.
—, *Delle lettere di M. Bernardo Tasso secondo volume*, Venezia, Giolito, 1560.
—, *Rime*, eds. D. Chiodo y V. Martignone, Torino, Res, 1995, 2 vols.
—, *Lettere*, eds. D. Rasi y A. Chemello, Bologna, Forni, 2002, 2 vols [*ristampa anastatica* de Giglio 1559 y Giolito 1560].
Tasso, Torquato, *Prose*, ed. Ettore Mazzalli, Milano, Ricciardi, 1959.
—, *Apologia in difesa della Gerusalemme liberata,* Roma, Biblioteca Italiana, 2003, <http://www.bibliotecaitaliana.it/testo/bibit001247>.
Tasso, Bernardo y Tasso, Torquato, *Floridante*, ed. Vittorio Corsano, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2006.
Torre Ávalos, Gáldrick de la, «"…al servitio de la felice memoria del Marchese del Vasto". Notas sobre la presencia de Bernardo Tasso en la corte poética de Ischia», *Studia Aurea*, 10 (2016), 363-392.
—, «El grupo poético de Ischia y la adaptación al vulgar de la égloga piscatoria», *Bulletin hispanique*, 119, 2 (2017), 537-554.
—, «Garcilaso y Alfonso d'Avalos, marqués del Vasto», en Eugenia Fosalba y Gáldrick de la Torre Ávalos (eds.), *Contexto latino y vulgar de Garcilaso en Nápoles: redes de relaciones de humanistas y poetas (manuscritos, cartas, academias)*, Bern, Peter Lang, 2018, 221-247.
Toscano, Tobia R., «Due "allievi" di Vittoria Colonna: Luigi Tansillo e Alfonso d'Avalos», *Critica letteraria*, 16 (1988), 739-73.
Williamson, Edward, *Bernardo Tasso*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1951.
—, *Bernardo Tasso*, trad. Daniele Rota, Bergamo, Centro di Studi Tassiani, 1993.
Zampese, Cristina, «All'ombra del ginepro. Considerazioni sul primo libro degli *Amori* di Bernardo Tasso», en F. Danelon, H. Grosser, C. Zampese (eds.), *Le varie fila. Studi di letteratura italiana in onore di Emilio Bigi,* Milano, Principato, 1997, 74-95.
Zuliani, Federico, «Annotazioni per lo studio delle convinzioni religiose di Bernardo Tasso», en *Rivista di Studi e Letteratura Religiosa*, XLIX, 1 (2013), 239-250.

Las dos vidas de Juan Boscán Almogáver. Esbozo para una biografía de un precursor*

Bienvenido Morros Mestres
Universitat Autònoma de Barcelona
bienvenido.morros@uab.cat

El poeta que más decididamente contribuyó a la transformación de la poesía española nació en Barcelona, una ciudad que a finales del siglo xv había perdido el poder político y económico dentro de la Corona de Aragón por la gran merma de su población a causa de las epidemias de peste y de las guerras contra su rey. Los antepasados de Boscán habían defendido la causa monárquica de Juan II de Aragón en la guerra civil catalana frente a los intereses de la oligarquía nobiliaria y urbana del Principado, representada en la Diputació del General y el recién creado Consell del Principat, que reivindicaban el respeto a sus privilegios e instituciones.

La vida de Boscán consta de dos etapas muy marcadas: una primera cortesana desde que era un niño hasta la primavera de 1533 y otra barcelonesa desde finales de ese año hasta su muerte. El punto de inflexión ocurrido en 1533 podría estar motivado por la herencia de su abuelo materno tras la muerte del mayor de sus primos ese año y el comienzo del noviazgo con la mujer que habría de ser su esposa. La primera vida es la de un poeta que se ha educado en la corte y que ha estado en contacto con sus grandes poetas y con los humanistas italianos que visitan España por motivos diversos. La segunda vida es la de un poeta familiar y sentimentalmente estable que hace un elogio del amor conyugal y que se refugia en su ciudad natal para componer obras de una inspiración más clásica o neolatina.

* Proyecto FFI2015-65093-P «Garcilaso en Italia. Estancia en Nápoles (2016-2019)». Véase también en la galería de autores de <https://pronapoli.com/>.

ISSN 2462-6813 (papel), ISSN 1988-1088 (en línea)
https://doi.org/10.5565/rev/studiaaurea.351

Juan Boscán vino al mundo probablemente entre octubre de 1488 y septiembre de 1489, cuando la ciudad se recuperaba aún de las consecuencias de la guerra, en el seno de una familia de mercaderes que logró consolidarse entre la nobleza barcelonesa.[1] El padre, Juan Valentín Boscán, fue oidor de cuentas y atarazanero de la Diputació del General; la madre, Violante Almugávar, era hija de Juan Almugávar y su primera esposa Isabel. Al quedar huérfano de padre muy pronto (en junio de 1490), nuestro poeta vivió bajo la tutela de su madre y de su tío Bertrán Boscán. Es probable que por esa orfandad se trasladara a principios de siglo XVI a la corte de Fernando II de Aragón, que siempre había favorecido y protegido a su familia. Puesto al servicio de su rey Boscán debió recibir las enseñanzas de Lucio Marineo Sículo, humanista italiano que llegó a España en 1484 de la mano del Almirante de Castilla, don Fadrique Enríquez, para ejercer primero su magisterio en la universidad de Salamanca y después en la corte de los Reyes Católicos. Lucio Marineo Sículo, que había sido profesor de griego y latín en Palermo, instruyó a nuestro joven poeta no sólo en la tradición clásica sino también en la italiana. La educación fuera de Barcelona debió contribuir a su elección de la lengua castellana como lengua de su poesía, aunque en su ciudad natal también fue esa lengua la más usada en literatura por haber sido la de sus gobernantes Carlos de Viana y el Condestable don Pedro de Portugal. De nuestro poeta sólo se nos ha conservado una esparsa en lengua catalana en su cancionero barcelonés (Riquer 1945: 57-58).[2]

1. Riquer (1945: 10-11) fue más preciso que Menéndez Pelayo 1945, que se limitaba a situarlo vagamente a finales del siglo XV, al proponer para el nacimiento de Boscán una franja de años comprendida entre 1487 y 1492 basándose en tres documentos: un primer documento de 25 de mayo de 1493 que considera «impúber» a Boscán (pero esta no es palabra en uso aún en esa época); un segundo de 28 de enero de 1506 que hace constar que nuestro poeta no ha cumplido aún los veinte años, y un tercero de 5 de mayo de 1512 que especifica que el barcelonés es «minor viginti quinque annis, maior vero viginti». Coll (1979: 595, 601, 605 y 610) llegó a delimitar esa franja de años al aducir un documento de junio de 1490 que alude a la muerte del padre del poeta (Riquer había creído anterior al 3 de abril de 1492) y otro del 29 de septiembre de 1507 que hace constar que Boscán es mayor de 18 años y menor de 25 en la firma del contrato matrimonial de su hermana Leonor.

2. La esparsa en cuestión no lleva ninguna fecha, pero Riquer (1945: 59-60) supone que su autor pudo componerla después de su conversación con Navagero en 1526 porque considera que los diez endecasílabos que la forman aparecen acentuados a la manera italiana. Riquer llega a la conclusión de que no debe de extrañar que haya sido un catalán «el reformador de la métrica española» porque el endecasílabo catalán, con el acento obligatorio en la cuarta sílaba, estaba mucho más próximo al endecasílabo italiano que el verso de arte mayor castellano. Rossich (1986: 17) refutó esta posibilidad al considerar que Boscán estaba mucho más familiarizado con la lengua castellana que con la catalana y que por tal motivo difícilmente podría innovar en una lengua que no dominaba. Duran (2004: 371-372) llama la atención sobre la inspiración ausiàsmarquiana de la esparsa para situarla en una fecha en que el poeta valenciano se había puesto de moda primero en la corte de los duques de Calabria en Valencia y después en el círculo del duque de Soma en Barcelona: por eso Duran cree más verosímil que esa modernización de la lengua catalana nuestro poeta se la planteara ya en su época barcelonesa. Para Duran no tiene sentido que Boscán pensara acometerla cuando era un poeta cortesano de éxito en lengua castellana.

El 4 de septiembre de 1506 Boscán formaba parte de la comitiva de Fernando II y su nueva esposa, Germana de Foix, que zarpó de Barcelona rumbo a Nápoles, ciudad en la que entró el 1 de noviembre de ese año y que abandonó en junio del año siguiente. Poco sabemos de la estancia de nuestro poeta en Nápoles en esos casi ocho meses, pero es casi seguro que en ella acabó de familiarizarse con la poesía italiana. Coincidió allí con su tío político, Felip de Farrera y de Llobera, el que iba a ser en pocos meses el embajador del rey en Venecia y el que pudo introducir a su sobrino en los círculos humanísticos de la ciudad, especialmente la Academia Pontaniana (Coll Julià 1974: 608-609; Duran 2004: 369 y 373). En 1514 Boscán continúa constando como miembro del séquito real, pero después de ese año se le pierde la pista entre la documentación. En esta etapa de formación debió iniciarse también en las armas, pero no hay demasiada constancia de que las siguiera con cierta regularidad.

En el *Carlo famoso*, poema de la segunda mitad del siglo XVI, Luis de Zapata menciona a nuestro poeta junto a Garcilaso entre los expedicionarios españoles que intentaron socorrer la isla de Rodas, cercada por el ejército turco de Solimán entre el 28 de julio de 1522 y el 1 de enero de 1523 (XIV, 25-26; Zapata 1566: 67 v). Las noticias sobre esa expedición son muy confusas, y no hay ninguna seguridad sobre la participación de nuestros dos poetas. En esa época, o quizá un poco antes, Boscán había ya entrado a servir en la casa del duque de Alba, don Fadrique Álvarez de Toledo, para ocuparse de la formación humanística de su nieto don Fernando Álvarez de Toledo, el futuro Gran duque. Es entonces cuando conoce y entabla amistad con Diego Hurtado de Mendoza y con Garcilaso porque el toledano es el único testimonio contemporáneo de esa labor del barcelonés como ayo de don Fernando, ignorada por algunos de sus biógrafos. Es la etapa en que Boscán ya ha alcanzado cierta fama como poeta cortesano, utilizando aún los versos octosílabos, con sus pies quebrados, e imitando el conceptismo típico de la poesía del siglo anterior: el barcelonés había entrado en el canon poético al aparecer con tres poemas en la segunda edición del *Cancionero General* (Valencia, 1514).

Al ser por aquel entonces un poeta con cierto prestigio, ya más consolidado que Garcilaso, Boscán debió de atraer la atención de humanistas y poetas. Así, en junio de 1526, tuvo uno de los encuentros más trascendentales para la historia de nuestra poesía, como deja constancia en la carta a la duquesa de Soma, compuesta muchos años después, en la que se atribuye una primacía que de alguna manera acaba compartiendo con Garcilaso. El encuentro en cuestión fue con el poeta y humanista veneciano Andrea Navagero en Granada, con motivo de la luna de miel de Carlos V e Isabel de Portugal, que se habían casado unos meses antes en el Real Alcázar de Sevilla. Andrea Navagero había llegado a España como embajador de Venecia en mayo de 1525 con el encargo de negociar con el Emperador la liberación del rey Francisco I, preso en Madrid tras su derrota en la batalla de Pavía. La primera ciudad que visitó el embajador veneciano fue Barcelona, pero no parece que en ese año Boscán estuviera en su ciudad natal porque no hay ninguna referencia a un primer contacto entre ambos. Desde

Barcelona Navagero se dirigió a Toledo, donde ya pudo conocer a Boscán y también a Garcilaso porque la corte entonces estaba en la ciudad Imperial. Es probable que en los ochos meses que permaneció en ella tuviera ya conversaciones con los dos poetas, a quienes debió de animar por igual a cultivar los metros italianos. La comunicación con Garcilaso pudo establecerla a través de Pedro Mártir de Anglería, de quien se hizo muy amigo durante su estancia en Toledo. No debe olvidarse que Pedro Mártir desde 1501 desempeñó funciones docentes como maestro de los jóvenes caballeros de la corte, entre los que se contaba el propio Garcilaso (Fosalba 2009: 57). Por tanto, resulta verosímil que el maestro presentara al embajador veneciano a su discípulo más aventajado. Boscán debió también de estar presente en esas conversaciones, como poeta ya más reconocido, pero no las mencionó en su carta porque posiblemente pretendía arrogarse un mayor protagonismo pensando en uno de los tópicos del prólogo, que es el de la novedad y primacía de la obra que presenta (junto también con el de la recomendación o la orden, según señala López Bueno 2011: 23). Las conversaciones, además, nuestro poeta las sitúa en los jardines del Generalife para hacerlas coincidir con la entrada triunfal del Emperador en la ciudad de Granada. En ese contexto nupcial y festivo debió creer que eran más oportunas las recomendaciones de Navagero sobre la conveniencia de escribir en castellano «sonetos y otras artes de trovas usadas por los buenos autores de Italia» para poder presumir de haber sido «el primero que ha juntado la lengua castellana con el modo de escribir italiano» (Boscán 1999: 118 y 117). En cualquier caso, no se apropia todo el mérito cuando admite que esa labor no habría podido ponerla en práctica si Garcilaso no la hubiera acabado de aprobar «con su ejemplo, porque quiso él también llevar este camino» (Boscán 1999: 118).[3] No cabe descartar, si sabemos leer entre líneas, que Garcilaso hubiera empezado a probar las trovas italianas bastantes meses antes a raíz de conversaciones sobre la misma cuestión que ya habría mantenido con el embajador veneciano en Toledo.[4]

En diciembre de 1529 Boscán pensaba casarse con una dama barcelonesa, llamada Isabel Malla, hija de Perot Malla, porque el duque de Alba, según consta en documentos de su archivo, había concedido al poeta «600 ducados de oro, pagaderos a los quince días de casarse y velarse» (Riquer 1945: 16). Esta cantidad

3. En esa dificultad inicial de Boscán por escribir «a la manera italiana», D'Agostino (2018: 40) reconoce un clímax ascendente que refleja el cambio radical que va de su cancionero manuscrito al definitivo de la edición de 1543 (véase también Rea 2007).

4. Fosalba (2009: 56-62) y (2012: 150) es la que ha defendido esta hipótesis basándose en algunas coincidencias poéticas entre el toledano y Navagero que presuponen una comunicación más o menos directa entre ambos. La descripción que hace el primero de su ciudad natal en la égloga III, insistiendo en la «aspereza» del paisaje, que se concreta con la aliteración de erres que contribuyen a subrayarla, podría estar influida por la que ofrece en igual sentido el segundo en su *Viaggio a Ispagna*, publicado ya póstumamente. El embajador veneciano no solo habría conversado con Garcilaso de métrica italiana sino también de la poética de la sonoridad, que el toledano habría ya perfeccionado en Nápoles.

de dinero nunca se satisfizo porque la boda no llegó a celebrarse.[5] Se desconocen los motivos de la ruptura entre Boscán e Isabel, pero quizá debió influir la vida ajetreada del poeta en la corte con sus prolongadas ausencias de la ciudad condal. El noviazgo con Isabel debió durar como mucho hasta 1531 porque en ese año la dama se había casado con Joan Benet Descoll (Bellsolell 2013: 18, n. 40). La ruptura de ese compromiso podría hacer verosímil la hipótesis de la marcha de Boscán con la corte imperial ya el 28 de julio de 1529 para asistir a la coronación de Carlos V en Bolonia, pero sólo está documentada su presencia en la corte del Emperador en Ratisbona desde febrero de 1532 para participar en la defensa de la ciudad de Viena ante el intento de sitio por parte del ejército turco de Solimán. La hipótesis en cuestión puede tener dos inconvenientes importantes: 1) la ausencia del poeta en la segunda mitad de 1529 cuando debía de estar ultimando los preparativos de su boda y 2) el servicio al futuro duque de Alba, que no había acudido a la coronación por haberse casado con su prima María Enríquez el 27 de abril de ese año. En Ratisbona nuestro poeta protagonizó una simpática anécdota que recuerda Garcilaso en una de sus coplas octosilábicas: su llamativo y cómico baile con ocasión de unas bodas. Boscán no volvió a Barcelona hasta el 28 de abril de 1533 junto a la armada imperial capitaneada por Andrea Doria.

Al poco de su regreso Boscán debió comenzar el largo noviazgo con su futura mujer, la valenciana doña Ana Girón de Rebolledo, porque el 5 de julio de ese año el duque de Alba le concedió 2500 ducados «para ayuda de su casamiento» (Riquer 1945: 16). Si bien en este documento no aparece el nombre de la novia no puede haber demasiadas dudas sobre su identidad, aunque sí caben plantearse algunas sobre el aplazamiento de la boda, que no tendrá lugar hasta septiembre de 1539. El 30 de agosto de 1533 continúa estando en Barcelona pues ese día firma el contrato con los libreros Joan Bages y Francesc Labia para la impresión de su versión al castellano de la obra de Baldassare Castiglione *Il Cortegiano*, que le hizo llegar Garcilaso, como reconoce en la carta a Jerónima Palova de Almogávar (Boscán 1994: 71).[6] En esa época, segunda mitad de 1533, Boscán debió de abandonar definitivamente la corte y establecerse en Barcelona para pasar el mayor tiempo posible con su novia y administrar directamente sus bienes al recibir la herencia de su abuelo materno tras la muerte ese año de su primo hermano Joan Almogáver:

5. Este tipo de rupturas eran, en cualquier caso, bastantes habituales y no siempre había una causa justificada, al menos conocida. La madre de Boscán, sin ir más lejos, cuando contaba con trece años, es decir, el 30 de julio de 1477, tenía concertado matrimonio con su primo segundo Galceran Francesc Dusay, pero la boda, que debía tener lugar un año después, no llegó a celebrarse. Tres años más tarde, el 7 de septiembre de 1480, ya había firmado los capítulos matrimoniales con Juan Valentín Boscán, el padre de nuestro poeta (Coll 1979: 600).

6. Garcilaso debió coincidir en Toledo con Castiglione, quien había viajado a España como embajador del Papa para mediar en el enfrentamiento del Emperador con la Santa Sede. En la ciudad imperial Castiglione dio los últimos retoques de su versión definitiva de *Il cortegiano*, labor en la que pudo animarlo el toledano, del que se habría hecho amigo (Fosalba 2012: 150-151).

no consta que en ese tiempo siguiera a la corte por las diferentes ciudades castellanas. Instalado, pues, en su ciudad natal debió de vivir primero en la casa familiar paterna de la calle Lledó, número 13 (Verrié 1987), pero a partir de 1536 ya pudo ocupar la casa de su abuelo materno en la calle Regomir porque una sentencia arbitral de ese año lo convierte en su propietario.[7] Ana Girón de Rebolledo, que había nacido entre 1514 y 1519, era hija de Juan Girón de Rebolledo, uno de los próceres valencianos que debió de fijar su residencia en Barcelona cuando en el año 1519 asistió a sus cortes (Morales Roca 1983: 258). En la elegía que escribe desde Trapani en septiembre de 1535 Garcilaso recuerda a su amigo en su ciudad natal, en cualquiera de esas dos casas, muy próximas al mar, junto a la mujer a la que amaba y a la que también dedicaba sus versos:

> Tú, que en la patria, entre quien bien te quiere,
> la deleitosa playa estás mirando
> y oyendo el son del mar que en ella hiere,
> y sin impedimento contemplando
> la misma a quien tú eterna fama
> en tus vivos escritos procurando,
> alégrate, que más hermosa llama
> que aquella qu'el troyano encendimiento
> pudo causar el corazón t'inflama
>
> (145-153: Garcilaso 1995: 112-113).[8]

Tampoco Garcilaso aduce el nombre de esa mujer, pero parece obvio que se trata de Ana Girón de Rebolledo. Garcilaso conocía de primera mano la situación sentimental de su amigo porque lo había visitado, siempre desde Nápoles, primero entre abril y junio de 1533, y después entre agosto y octubre de 1534. En la primera visita Garcilaso estuvo ultimando y revisando la traducción de *Il Cortegiano* que el barcelonés estaría acabando por aquel entonces (el toledano también habría aprovechado la ocasión para escribir la carta dedicatoria a Jerónima Palova de Almogávar, la esposa del primo hermano de Boscán que tuvo también un papel importante en la traducción de nuestro poeta). El libro, a pesar de con-

7. Sin embargo, en la casa de Regomir aún seguía viviendo la esposa de su primo, Jerónima Palova de Almogávar, según consta en documento del 7 de febrero de 1536 (Bellsolell 2013: 15), y debió seguir haciéndolo al menos un año más, porque se la menciona en otro documento del 10 de marzo de 1537 (Riquer 1945: 209).

8. Para esta elegía Garcilaso sin duda tuvo muy en cuenta otra de Bernado Tasso a «messer Nicolò Grazia», incluida en el libro segundo de sus *Amori* (Venecia, 1534). En la elegía Tasso lamenta su marcha de Venecia mientras que su amigo va a permanecer en ella, que es su patria, en compañía de Sperone Speroni (tanto Grazia como Tasso son interlocutores de su *Dialogo d'amore*) gozando de una felicidad que envidia: «Tu rimarrai nel tuo lito natio,/ ne la tua patria a venturosa e queta,/ ov'è di grave noie eterno oblio./ E col dotto Speron, cui 'l ciel mia vieta/ star sempre a canto, in studi alti e lodati/ Ti viverai vita felice e lieta» (7-12; Tasso 1995: 301).

tar ya con el privilegio para su impresión con fecha del 20 de diciembre de 1533, no vio la luz hasta principios de 1534. Garcilaso es bastante literal al recordar a su amigo, con motivo de esa visita o de la del año siguiente, contemplando desde las calles del barrio gótico la playa de Barcelona porque la ciudad no tenía en ese momento puerto sino un gran arsenal, como recuerda Andrea Navagero en la carta que escribe a Gianbattista Ramusio al poco de llegar el 1 mayo de 1525 tras desembarcar en Palamós: «E [Barcelona] posta al mar, ma no ha porto: ha un'arsenale, dove al tre volte soleuano hauer buen numero di galee» (Navagero 1556: 698). El toledano parece también recordar los sonetos y canciones que su amigo había escrito a su prometida y que reservaba para el libro II de sus obras, un auténtico cancionero petrarquista que incluye también una renuncia al amor carnal a favor de otro más casto y matrimonial (Morros 2005 y Ruiz Pérez 2013: 54-66).[9] El calificativo de «hermosa» para la «llama» que encendía el nuevo amor de Boscán coincide con el que el barcelonés le da en esos sonetos y canciones: «este fuego que agora yo en mí siento / es puro y simple» (CXXII, 1-2; Boscán 1999: 231; y Morros 2005: 258-262). Es un cancionero que comparte con el de Pietro Bembo su carácter admonitorio para los lectores, ausente en el de Petrarca, pero que propone una alternativa con respecto al del cardenal veneciano, el del amor nupcial, basado en una serie de poemas que había reunido Pontano en su *De amore coniugali* (D'Agostino 2018: 28-38).

Volviendo al tema del noviazgo de Boscán con su nueva novia, seis años son muchos años para aplazar una boda que ya se había concertado. Al menos en este caso no pueden aducirse las ausencias del poeta de su ciudad natal porque parece que ya no se movió de ella salvo contadas excepciones, como veremos más adelante. La clave podría estar en unos poemas que el Almirante de Castilla, Fadrique Enríquez, dedicó a nuestro poeta con motivo de la visita que hizo a la corte del Emperador seguramente en verano de 1534 en Valladolid o en Palencia (Morros 2010: 337). En esos poemas el Almirante lamenta ya la ausencia de su amigo Boscán y le pregunta por unos amores que había dejado en la corte «Hálloos de menos en la corte» (v. 73; Avalle-Arce 1994: 288). Boscán contesta en mayo de 1535 desde Barcelona cuando la corte se ha trasladado a su ciudad para preparar la campaña africana de La Goleta y Túnez (Morros 2008: 96). Ante la disyuntiva de que esos amores los hubiera «traído de Castilla» o los hubiera «habido allí», según reza el epígrafe del segundo de sus poemas, Boscán responde que «este mal aquí le han dado», refiriéndose por tanto a Barcelona y quizá también a una barcelonesa. Si no se trata de un juego poético, Boscán está

9. Por su parte Lefèvre (2013) lo reconoce como cancionero petrarquista solo en la forma, pero no el contenido porque considera que Boscán se halla muy lejos del compromiso espiritual que acaba asumiendo Petrarca después de su renuncia al amor por Laura. La *imitatio syli* practicada por nuestro poeta con una *imitatio vitae*. En sentido estricto es así, pero en el barcelonés hay también la asunción de un amor más espiritual que el que había sentido cuando era más joven.

reconociendo que en 1535 sufre una «llaga… nueva» por amor, cuando ya lleva unos años de noviazgo con Ana Girón de Rebolledo. Ese amor de nuestro poeta podría ser la causa del aplazamiento de su boda con la dama valenciana.[10]

Se ha especulado con la posibilidad de que esa «llaga… nueva» fuera una recaída en su amor por Isabel Malla porque en el reverso de unos documentos de marzo de 1536 sobre unas reformas de la casa del poeta en la calle Regomir aparece copiado una copla anónima que juega con el apellido de Isabel. La copla podría haberla escrito Boscán, como propone su descubridor Bellsolell (2013: 18), pero tampoco tenemos ninguna seguridad al respecto. Vale la pena reproducirla para poder analizarla:

Si muero en tierras ajenas,
Lejos de donde nascí,
¿quién habrá dolor de mí?

Sois tan hermosa, sin cuenta,
Que ningún cuenta tenéis,
Y una malla me valéis,
Si malla entra en cuenta

(Bellsolell 2013: 17).[11]

El anónimo autor escribe una redondilla para glosar un famoso cantarcillo ya recogido por Alonso Enríquez de Guzmán en carta a Cristóbal Mejía el 20 de marzo de 1530 (Frenk Alatorre 2003: 636). La redondilla puede, en efecto, estar dirigida a Ana Girón, de la que alaba su hermosura inefable (no se puede contar) o también incalculable (no se puede computar su valor), para, siguiendo con el segundo de los sentidos de «cuenta», determinar su coste: el amor de Isabel Malla. Es verdad que el término malla está empleado también con el significado literal de 'arma defensiva' para hacer frente a la belleza de su novia actual (tampoco cabe descartar el de la 'red' en que el amante ha quedado atrapado por esa belleza). La redondilla, en cualquier caso, presenta una anomalía: el determinante en masculino para un sustantivo en femenino (si usamos el femenino «ninguna» el verso es hipermétrico). Solo cabe la solución de suponer un error de «ninguna» por «ni una». De ser suya, en esa redondilla,

10. Es seguramente esa veleidad amorosa la que Garcilaso reprocha a su amigo Boscán en el soneto en el que llega a confesarle haberse enamorado de una dama napolitana. El soneto en cuestión, el XXXVIII, su autor debió de componerlo o a finales de 1534 o a principios de 1535, y es por tanto anterior a la elegía II en el que envidia, como hemos visto, su situación de amante que no se separa de su amada (Morros 2009: 16-17).

11. El cantarcillo popular suele servir para el tema de prolongadas estancias en tierras extrañas a causa del exilio o del cautiverio (para ese tema en la poesía de Garcilaso, véase Béhar 2014), y por esa razón no acaba de encajar como tema que introduce la redondilla en cuestión, al menos en la coyuntura vital que le hemos atribuido a su posible autor. En ninguno de esos años posteriores a 1533 Boscán se ausentó de Barcelona para justificar el uso de semejante estribillo.

Boscán renunciaría definitivamente a su amor por Isabel Malla a favor de su futura mujer. La renuncia, como hemos visto, habría que situarla en la primavera de 1536. Es probable, como sostiene Bellsolell 2013, que el amor que dice sentir (la «llaga… nueva', reciente) Boscán en mayo de 1535 sea por Isabel Malla, pero difícilmente puede ser la misma mujer por la que le pregunta don Fadrique Enríquez en julio de 1534 porque esa mujer también el Almirante la había amado y todavía la seguía amando. Es la hipótesis que con buen criterio acaba también proponiendo Bellsolell (2013: 19, n. 45). La posibilidad de que nuestro poeta amara en esa época a las dos damas a la vez, Isabel y Ana, podría confirmarla él mismo cuando al describir Barcelona en la «Octava rima», compuesta a imitación de otra de Pietro Bembo, menciona a «dos señoras allí… principales», «dispuestas para dar bienes y males, deleites y dolor, gozo y tristura» (393-400; Boscán 1999: 387). Las señoras en cuestión deben de ser, casi sin ninguna duda, Isabel y Ana.

Resueltos sus conflictos sentimentales, el 7 de agosto de 1539 Boscán firma los capítulos matrimoniales para finalmente casarse con Ana Girón de Rebolledo el 9 de septiembre de ese mismo año, como recuerda en su epístola a Diego Hurtado de Mendoza, verosímilmente redactada al poco de celebrarse la boda: «Heme casado con una mujer, / que's principio y fin del alma mía» (128-129; Boscán 1999: 364).[12] Tras la boda Boscán se instalaría en la casa de la calle Montcada que su esposa habría aportado como dote al matrimonio y abandonaría su casa en la calle Regomir para alquilarla al escultor Martín Díez de Liatzasolo, según consta en documento con fecha de 17 de septiembre de 1539 (Bellsolell 2013: 15 y n. 31). Téngase en cuenta que Ana Girón se había quedado huérfana de padre y madre, como se hace constar en los capítulos matrimoniales (Riquer 1945: 210). La casa de la calle Regomir, con importantes detalles arquitectónicos, que demuestran la implicación cultural del poeta con la ciudad, era una herencia que Boscán había recibido por parte materna al morir en 1533 su primo Joan Almogáver y que desde 1535 se la disputaba Anna Albanell, la esposa de su otro primo, Bernat Benet Almogáver, el segundogénito de la saga y también ya fallecido por esas fechas. Si bien, como hemos visto antes, una sentencia arbitral de 1536, lo reconocía como propietario de la casa, otras sentencias (el pleito duró hasta 1541) fallaron a favor de Anna Albanell y obligaron a Boscán a indemnizarla económicamente por los perjuicios ocasionados. Por eso seguramente nuestro poeta hubo de alquilar una de las casas en litigio y vender la que tenía en la villa de Sants, conocida como Torre de Sants, segura-

12. Clavería (Boscán 1999: 364, n. 128) opina que la epístola su autor debió de escribirla hacia 1540 después del nacimiento de su primera hija, Mariana, porque aludiría a ella en el verso «Esta me ha dado luego un nuevo ser» (130). El «nuevo ser», sin embargo, como interpreta Marías Martínez (2013: 112), es el «nuevo Boscán, nacido de los efectos del matrimonio y del amor correspondido».

mente la actual Torre del Rellotge, en la actual plaza de Málaga.[13] En esa época, para reivindicar sus derechos en la herencia de su abuelo materno, sustituyó en los documentos oficiales el apellido de Boscán por el de Almugàver.

El nuevo matrimonio alternaba la vida en la ciudad con la vida en la aldea, como el propio poeta confirma en la mencionada epístola de Diego Hurtado de Mendoza: «Pasaremos así nuestra jornada / agora en la ciudad ora en la aldea/ porque la vida esté más descansada» (220-222; Boscán 1999: 368). La aldea a la que alude Boscán es la del pueblo costero de Cubellas, donde tenía por herencia paterna un castillo (regalo del rey Juan II por los servicios prestados) que mandó reformar dos veces entre 1535 y 1536 y unas cuadras seguramente adscritas al castillo, conocidas como las «quadres de Gallifa», compuestas a mediados del siglo XVI por cuatro casas o masías con dos ermitas. El castillo está situado en el actual centro del pueblo, muy cerca de la iglesia parroquial de Santa María, mientras que las cuadras están ubicadas en una colina por encima de la actual c-32. Bellsolell cree que el castillo no fue nunca residencia habitual de Boscán, aunque cuando intenta justificar las reformas hechas en su interior piensa que las pudo hacer «per poder afrontar la nova vida que se li posava davant, com a futur home casat» (2013: 13). Yo me inclino a creer que el castillo fue lugar que Boscán eligió para alternarlo con su casa en la ciudad primero porque lo reformó para poder vivir en él y segundo porque la viuda Ana Girón de Rebolledo debió seguir ocupándolo al elegir sepultura propia en el interior de la iglesia parroquial de Cubellas según consta en un documento de 1559 (Pinos 1998: 72). En el castillo de Cubellas Boscán y su mujer debieron pasar largas temporadas porque lo menciona en la epístola a Diego Hurtado de Mendoza como lugar en el que fue especialmente feliz. Los montes cuyas «verduras» contempla la pareja son los de la sierra de la Llacuna y las del macizo de Garraf; el «correr de las aguas» que oyen los dos sin duda son las del río Foix, que bajaba desde las montañas de la Llacuna hasta el mar. Incluso el barcelonés alude a los fuertes muros del castillo como los de una fortaleza en cuyo interior se halla a salvo de las tentaciones de antiguos amores: «En mi fuerte estaré dentro en mi muro, / sin locura d'amor ni fantasía / que me pueda vencer con su conjuro» (286-288; Boscán 1999: 370). La alabanza de aldea que hace en la epístola está inspirada, pues y con toda probabilidad, por esas estancias del poeta con su familia en este castillo de Cubellas.

Cuando se quedaba en su casa de la ciudad Boscán reunía en ella, como también narra en su epístola a Diego Hurtado de Mendoza, una tertulia literaria a la que asistían el alcalde general de Cataluña Jeroní Agustí Albanell, el preboste de Valencia Onofre Gualbes y el poeta Galcerán Durall (Duran 2004: 372-375),

13. No creo que esa torre de Sants fuera el lugar donde Boscán pasaba con su mujer largas temporadas fuera de la ciudad porque, a pesar de que la torre o masía constaba de huertos y rebaño, no pasaba cerca de ella ningún río ni había más montañas a su alrededor que las que también podía contemplar desde su casa en la calle Montcada.

muy amigo del Almirante de Nápoles Fernando Folc de Cardona-Anglesola, duque de Soma, y de su mujer Beatriz Fernández de Córdoba, que se casaron entre el verano de 1540 y mayo de 1541, aunque las capitulaciones matrimoniales las firmaron el 16 de junio de 1539 (Yeguas 2001: 71).[14] Los duques de Soma, después de la boda, se integraron en la ciudad condal y formaron parte también de las tertulias en casa de Boscán, quien eligió a la duquesa como interlocutora de su carta y también como destinataria de los endecasílabos sueltos que incluyó al principio de sus obras (Morros 2005: 247-248; y Lloret 2013: 122-123). El motivo de esa elección cabe buscarlo en su educación italiana y en su matrimonio con un joven aristócrata nacido y criado en Nápoles, interesado especialmente en la poesía de Ausiàs March, cuyas ediciones de 1543 y 1545 en la imprenta de Carlos Amorós llegó a promover, con una posible intervención de Boscán, quien ya había imitado al poeta valenciano en unos cuantos sonetos (Lloret 2013: 128). No cabe olvidar tampoco que el hermano de la duquesa, don Gonzalo Fernández de Córdoba, duque de Sesa, mantuvo una gran amistad con el poeta Luigi Tansillo, de cuya obra fue el gran mediador en España (Toscano 2012). Boscán no llegó a conocer personalmente a Tansillo porque el poeta italiano en uno de los cuatro sonetos que le escribió con motivo de su muerte lamenta que esta haya ocurrido «or ch'a vederti ero vicin» (7; Tansillo 2011: 339; y Pèrcopo 1926: XCI). No consta que Tansillo tuviera intención de viajar hasta Barcelona a finales de 1542 o principios de 1543, pero quien sí lo pudo hacer, aunque no hay seguridad absoluta al respecto, fue Bernardo Tasso en 1537 y 1539 (Caravaggi 2009: 142).

En esos años de felicidad conyugal y estabilidad emocional Boscán se consagró por entero a su esposa y a las tres hijas que tuvo con ella: Mariana, Violante y Beatriz. Son también los años ya de madurez intelectual en que compuso los poemas más ambiciosos que habían de figurar en el libro III de su obra poética, entre ellos la epístola a Diego Hurtado de Mendoza y la fábula de Leandro, una en la órbita de la poesía conyugal de Pontano (Marías Martínez 2013 y D'Agostino 2018) y la otra influida en su desenlace por la que Bernardo Tasso había publicado en el tercer libro de sus *Amori* (Venecia, 1537: Morros 2013 y 2014). En la parte de la fábula correspondiente al enamoramiento de Leandro amplifica las fuentes originales usando textos filográficos, como los de Ficino, Bembo y Castiglione (Béhar 2013: 291-294). Es posible que también compusiera algunos de los sonetos del libro II inspirados en pasajes sobre el amor conyugal de otro texto filográfico como el de León Hebreo (Morros 2005: 252-254). Los modelos que sigue para esta última etapa de su poesía, en cualquier

14. El poeta Galcerán Durall, que muere el mismo año que Boscán, lo había acompañado en su viaje a Nápoles y debía de ir a esas tertulias acompañado de su hijo homónimo, canónigo y también poeta. Es al hijo y no al padre al que se refieren tanto Garcilaso como Diego Hurtado de Mendoza en sus respectivas epístolas dirigidas a Boscán (Duran 2004: 373, n. 45).

caso, ya no son exclusivamente los petrarquistas sino los neolatinos italianos, con el cultivo de la epístola moral horaciana y el epilio mitológico. Es entonces cuando pudo empezar a redactar también la traducción de una de las tragedias de Eurípides, seguramente *Ifigenia*, que se menciona en el privilegio de sus obras (Boscán 1999: 43).[15] Las novedades poéticas son importantes y conviene difundirlas ya en letra de molde. Se encarga de recoger también los originales de su amigo Garcilaso para incluirlos en la parte final de su libro. Con todo el material en su poder ya solo queda empezar el proceso de edición.

El 23 de marzo de 1542 firma el contrato con el librero Joan Bages para la impresión de su poesía en lengua castellana. En el contrato se mencionan solo las obras de Boscán (nada se dice de las de Garcilaso), hasta la fecha inéditas, que parece entregar no de manera uniforme, porque después de dejar claro que «fins vuy no son stades stampades», introduce una adversativa que no acaba de entenderse: «jatsia alguns trossos de aquelles vagen scrits de ploma y així corruptos, e també en aquelles si affegescha» (Riquer 1945: 231). La primera pregunta que conviene hacerse es por qué si las obras no han sido impresas antes solo unos fragmentos o piezas irán copiados a mano, con pluma, y estarán expuestos a errores. Seguramente de forma inconsciente el redactor del contrato debía pensar en los tres poemas del libro I que se habían impreso en el *Cancionero General* de 1514 y otros poemas difundidos en pliegos sueltos. La segunda pregunta que debe formularse es el sentido de la frase final «e també en aquelles si affegescha»: si el sujeto de la oración es «alguns trossos» lógicamente el verbo debería ir en plural («si affegeschan»), porque no hay duda de que «aquelles» alude a las obras compuestas por Boscán. El contrato, pues, alerta de los riesgos que entraña el original manuscrito y de la necesidad de controlar la edición del texto. Por eso en ese contrato y en otro entre el librero y el impresor Carlos Amorós, firmado el mismo día que el anterior, se deja constancia del compromiso de Boscán de corregir uno a uno todos los pliegos del libro para subsanar posibles errores en el proceso de impresión. La previsión que establece el segundo contrato es la de tirar cada «dia no feriat» desde el 1 de abril «dues formes, que es un full tot stampat» (Riquer 1945: 234). Nuestro poeta asumió con diligencia esa tarea,

15. No es demasiado seguro que Boscán hubiera traducido una tragedia de Eurípides porque no está probado que tuviera un buen nivel de griego para ese tipo de labor, a pesar de haber sido alumno de un importante profesor en esa lengua. La cuestión se ha planteado especialmente al valorar la posibilidad de que nuestro poeta hubiera leído el poema de Museo en su versión original para componer su fábula sobre Leandro y Hero: Moya del Baño (1966: 14), por ejemplo, duda de que Boscán hiciese «el aprendizaje de la lengua» y juzga de manera bastante categórica que «no sabía griego», mientras que Béhar (2013: 270, n. 14), se hace eco también de la opinión contraria, defendida por Menéndez Pelayo 1945, Reichenberger (1951: 98-99) y Alvar Esquerra (2007: 127). En el «Capítulo» que incluye en el libro III, después de la fábula de Leandro, el barcelonés narra la parte final del mito, el del sacrificio de Ifigenia (Boscán 1999: 336-337). No sé si este pasaje puede atestiguar que Boscán estaba muy familiarizado con el contenido de la tragedia o si, por el contrario, pudo dar lugar a una falsa noticia sobre la traducción de la tragedia griega.

pero no la pudo concluir porque la muerte le sorprendió el 21 de septiembre de 1542 cuando regresaba de Perpiñán, a donde había acompañado al duque de Alba, que estaba preparando la defensa de la ciudad del asedio por parte del ejército francés de Francisco I. Boscán viajó a Perpiñán porque tenía el oficio, heredado de su padre, de conservador de marcas de Cataluña, que los franceses, lógicamente, pretendían alterar con la conquista de la ciudad (Riquer 1945: 219-220; Morros 2008b: 17-18).[16] Al morir, pues, Boscán, su viuda hubo de asumir la parte final del proceso de impresión de las obras de su marido y las de Garcilaso, pero no pudo evitar que la edición saliera con bastantes errores. El 20 de marzo de 1543 por fin vio la luz la edición de unos de los libros de poesía más trascendentales para la literatura en lengua castellana.

16. De hecho, la viuda de Boscán el 6 de octubre de 1542, dos semanas después de la muerte de su marido, reclama al rey Carlos I el salario de «treinta y cinco ducados» en concepto del «oficio de conservador de las marcas de Cataluña que él tenía» (Riquer 1945: 219). La reclamación hecha en tan poco tiempo puede corroborar la misión de nuestro poeta en Perpiñán como conservador de las marcas de Cataluña acompañando al duque de Alba.

Bibliografía

Alvar Ezquerra, Antonio, «Mitología clásica y poesía castellana en la época del emperador Carlos», en *La mitología clásica en la literatura española*, ed. Juan Antonio López Férez, Madrid, Ediciones Clásicas, 2007, 235-265.

Avalle-Arce, Juan Bautista de, *Cancionero del Almirante don Fadrique Enríquez*, Barcelona, Quaderns Crema, 1994.

Béhar, Roland, «'Empezó a recibir la vista de aquel sol que aserenaba el mundo': el *Leandro* de Boscán y la filografía del Renacimiento», *Studia Aurea. Revista de Literatura Española y Teoría Literaria* del *Renacimiento y Siglo de Oro*, 7 (2013), 267-302.

—, «'Tan lejos de mi tierra…'. Nota sobre un modelo homérico de Garcilaso», *Creneida*, 2 (2014), 392-402.

Bellsolell, Joan, «Notes i documents sobre Joan Boscà: noves atribucions i algunes qüestions sobre la seva residència barcelonesa», *Studia Aurea. Revista de Literatura Española y Teoría Literaria* del *Renacimiento y Siglo de Oro*, 7 (2013), 7-28.

Boscán, Juan, «A la muy magnífica señora doña Jerónima Palova de Almogávar», en *El cortesano* de Castiglione, Madrid, Cátedra, 1994.

—, *Obra completa*, ed. Carlos Clavería, Barcelona, Cátedra, 1999.

Caravaggi, Giovanni, «Hacia la invención de la epístola poética», en *La epístola poética en el Renacimiento español*, coord. Lara Garrido, Málaga, Analecta Malacitana, 2009.

Coll Juliá, Nuria, «La estancia en Nápoles de Juan Boscán y Felip de Farrera en 1507», *Anuario de Estudios Medievales*, 9 (1974-1979), 595-616.

D'Agostino, Maria, «Juan Boscán *à rebours* da Bembo a Pontano», en *La nobil città de la sirena. Cultura napoletana e poesía spagnola del Cinquecento*, Roma, Salerno, 2018, 11-40.

Duran, Eulàlia, *Estudis sobre cultura catalana al Renaixement*, Valencia, Edicions 3i4, 2004.

Fosalba, Eugenia, «Implicaciones teóricas del alegorismo autobiográfico en la égloga III de Garcilaso», *Studia Aurea*, 3 (2009), 39-104.

—, «A vueltas con el *descuido* de Garcilaso y Boscán», en *La senda escondida. Estudios en homenaje a Alberto Blecua*, Castalia, Barcelona, 2012, 147-165.

Lefèvre, Matteo, «Boscán ante Petrarca. El proyecto de un cancionero imposible», *Studia Aurea. Revista de Literatura Española y Teoría Literaria* del *Renacimiento y Siglo de Oro*, 7 (2013), 83-108.

López Bueno, Begoña, *La renovación poética del Renacimiento al Barroco*, Madrid, Síntesis, 2011.

Lloret, Albert, *Printing Ausiàs March. Material Culture and Renaissance Poetics*, Madrid, Centro para la Edición de los Clásicos Españoles, 2013.

Marías Martínez, Clara, «Construcción poética e ideológica del matrimonio y de la esposa en la epístola de Boscán», *Studia Aurea. Revista de Literatura Española y Teoría Literaria* del *Renacimiento y Siglo de Oro*, 7 (2013), 109-138.

Menéndez Pelayo, Marcelino, *Antología de poetas líricos castellanos. Juan Boscán*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1945.

Morales Roca, Francisco José, *Próceres habilitados en las cortes del Principado de Cataluña*, Madrid, Hidalguía, 1983.

Morros, Bienvenido, «El *Canzoniere* de Boscán (Libro II, Barcelona, 1543)», *Revista de Filología Española*, LXXXV (2005), 245-270.

—, «Fuentes, fechas, orden y sentido del libro I de las *Obras* de Boscán», *Revista de Filología Española*, LXXXVIII (2008), 89-123.

—, «Vida y poesía de Boscán y Garcilaso. A propósito del Gran duque de Alba», *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, LXXXIV (2008), 13-58.

—, «La muerte de Isabel Freyre y el amor napolitano de Garcilaso. Para una cronología de sus églogas y otros poemas», *Criticón*, 105 (2009), 5-35.

—, «Petrarca y el Almirante de Castilla: a propósito de Boscán», *Revista de Filología Española*, XC (2010), 331-340.

—, «La moralización del *Leandro* de Boscán: orígenes, difusión e interpretación de una fábula», *Studia Aurea. Revista de Literatura Española y Teoría Literaria* del *Renacimiento y Siglo de Oro*, 7 (2013), 199-266.

—, «La *Favola di Leandro e d'Ero* de Bernardo Tasso: fuentes y contaminaciones con otras fábulas», *Studi Rinascimentali*, 12 (2014), 131-156.

Moya del Baño, Francisca, *El tema de Hero y Leandro en la literatura española*, Murcia, Publicaciones de la Universidad, 1966.

Navagero, Andrea, «A M. Gio. Battista Rannusio», en *Letteri di diversi autori eccelenti,* libro primo, Venecia, Giordano Ziletti, 1556.

Pèrcopo, Erasmo, «Introduzione», en Luigi Tansillo, *Il Canzoniere edito ed inedito secondo una copia dell'autografo e altri manoscritti e stampe*, Nápoles, Tipografia degli Artiglianelli, 1926.

Pinós, Núria, «Apunts sobre l'arquitectura del terme municipal de Cubelles», *Quaderns Científics i Tècnics de Restauració Monumental*, 10 (1998), 69-87.

Rea, Roberto, «Sul petrarchismo di Juan Boscan. La forma-canzoniere del Libro II dell'edizione del 1543 e il ms. Lastanosa-Gayangos», *Studi romanzi*, III (2007), 89-133.

Reichenberger, Arnold, «Boscan and the classics», *Comparative Literature*, 3 (1951), 97-118.

Riquer, Martín, *Juan Boscán y el cancionero barcelonés*, Barcelona, Archivo Histórico-Casa del Arcediano, 1945.

Rossich, Albert, «La introducció de la métrica italiana en la poesía catalana», *Els Marges*, 35 (1986), 3-20.

Ruiz Pérez, Pedro, «'No siendo sino para mujeres': modelos poéticos, filografía y lectura en Boscán», *Studia Aurea. Revista de Literatura Española y Teoría Literaria* del *Renacimiento y Siglo de Oro*, 7 (2013), 61-82.

Tasso, Bernardo, *Rime*, ed. Domenico Chiodo, Turín, Res, 1995.

Tansillo, Luigi, *Rime*, ed. Tobia R. Toscano, con comentario de Erika Milburn y Rosano Pestarino, Roma, Bulzoni, 2011, 2 vols.

Toscano, Tobia R., «Tra corti e campi di battaglia: Alfonso d'Avalos, Luigi Tansillo e le affinità elettive tra petrarchisti napoletani e spagnoli», *e-Spania. Revue interdisciplinaire d'études hispaniques médiévales et modernes*, 3. Disponible en <https://e-spania.revues.org/21383>, (2017-27-02), 2012.

Vega, Garcilaso de la, *Obra poética y textos en prosa*, ed. Bienvenido Morros, Barcelona, Crítica, 1995.

Yeguas Gassó, Joan, «Sobre Beatriz Fernández de Córdoba (1523-1553) i la seva familia», *Quaderns de El Pregoner d'Urgell*, 14 (2001), 69-102.

Verrié, Frederic Pau, *La casa d'en Joan Boscà, potser?*, Barcelona, Caixa de Barcelona, 1987.

Zapata, Luis, *Carlo famoso*, Valencia, Juan Mey, 1566, ed. facsímil con introducción y apéndices de Manuel Terrón Albarrán, Badajoz, Institución Pedro de Valencia-Diputación provincial, Badajoz, 1981.

Reseñas

Tobia R. Toscano
Tra manoscritti e stampati. Sannazaro, Vittoria Colonna, Tansillo e altri saggi sul Cinquecento
Napoli, Paolo Loffredo, 2018, 367 p.
ISBN 978-88-99306-68-7

Franco Tomasi
Università degli Studi di Padova
franco.tomasi@unipd.it

Sin dal titolo del volume, *Tra manoscritti e stampati. Sannazaro, Vittoria Colonna, Tansillo e altri saggi sul Cinquecento*, Toscano indica non solo i documenti materiali e le figure poetiche oggetto delle indagini proposte nei singoli saggi, ma suggerisce, a ben vedere, un metodo di indagine, fiduciosamente ancorato agli strumenti della filologia e, più in generale, alla necessità di una precisa contestualizzazione storica dei fatti letterari, operazione necessaria per una reciproca illuminazione di senso. Importa infatti osservare che, oltre alle molte e importanti acquisizioni che si trovano nel libro, emerge dalla lettura dei singoli capitoli che lo formano una lezione di metodo, mai però dichiarata in astratto, quanto piuttosto agita e illustrata *in re*. Sulla scia di una lunga tradizione, che sembra avere tra i suoi numi tutelari i nomi di studiosi del passato come Carlo Dionisotti, ma anche di colleghi filologi, italianisti e ispanisti con cui Toscano ha dialogato nel corso del tempo e che omaggia dedicando loro singoli capitoli del volume, l'insieme delle indagini e delle messe a fuoco proposte partono sempre da una analisi al microscopio dei testi e dei supporti materiali che li hanno trasmessi, per allargare poi lo sguardo al fine di cogliere le ricadute, spesso di ampia portata, che tutto il minuzioso insieme dei dati raccolti permette di trarre. Si direbbe quindi una sorta di continuo *close reading*, nel quale però i testi sono considerati sempre come prodotti dinamici, interni a un 'movimento' colto attraverso uno scandaglio filologico paziente e preciso, così da offrire dati solidi o, almeno, altamente probabili, sulla base dei quali si ridefiniscono o precisano singoli momenti della storia letteraria e culturale del Rinascimento italiano.

Come Toscano afferma nel decimo capitolo del libro (*Dai petrarchismi ai petrarchisti*), forse l'unica occasione in cui lo studioso si concede più ampie

ISSN 2462-6813 (papel), ISSN 1988-1088 (en línea)
https://doi.org/10.5565/rev/studiaaurea.369

considerazioni di taglio epistemologico, per attraversare la stagione della poesia rinascimentale italiana, non solo quella meridionale e partenopea, terreno d'elezione degli studi di Toscano, è necessario far reagire insieme «biologia dei libri» (come dei manoscritti) e «biografia degli autori», insomma attento studio delle condizioni materiali che hanno permesso ai testi di 'vivere' nel più ampio sistema culturale e sociale, e ricostruzione particolareggiata dei singoli percorsi biografici dei poeti, grazie alla quale è possibile cogliere la loro figura di persone reali, e non di astratti nomi su un foglio. Giustamente, a nostro avviso, Toscano pone nelle pagine del saggio ricordato un tema spesso eluso dagli studi sulla lirica del Cinquecento, talvolta ancora oggi ormeggiati nei più rassicuranti porti delle ricerche intertestuali o delle indagini squisitamente metrico-formali, cioè la necessità di cogliere «sotto la coltre della convenzione letteraria» (p. 293) la storia di una esperienza reale di un io lirico, di un soggetto biograficamente determinato. Si tratta di una precisazione all'apparenza scontata, ma in realtà significativa, pena il rischio di retrocedere a una lettura massiva e orizzontale della lirica cinquecentesca, per tornare, giocando con il titolo del saggio di Toscano, dai petrarchisti al petrarchismo.

A fare da collante ai dodici saggi presenti nel volume, dieci dei quali già editi in sedi diverse tra il 2002 e il 2017 e due apparsi per la prima volta in questa occasione (i capp. 2 e 3), è quindi proprio il metodo d'indagine che abbiamo illustrato, benché siano anche facilmente riconoscibili alcuni principali poli di interesse, non limitati allo studio di singole figure di autori, come quelli ricordati nel titolo, cui si aggiungono altri nomi minimi e meno minimi, ma anche relativi a questioni di portata più generale per la lirica rinascimentale, come la problematica definizione di libro d'autore, il valore e la funzione delle antologie, manoscritte e stampa, specie quando appaiono frutto di disegni non casuali, il complesso nodo di rapporti tra politica e poesia, indispensabile per una completa intelligenza dei testi, come anche lo sguardo a una dimensione sociale propria della poesia di corte, intesa come occasione di condivisione di forme, modi e temi, anche al di là del differente mezzo linguistico adottato.

Primo centro aggregante del libro è la figura di Sannazaro, cui sono dedicati i primi tre saggi. Nel primo (*Ancora sulle strutture macrostestuali della* princeps *delle rime di Sannazaro: note in margine al commento del sonetto 85 dei* Sonetti e canzoni), Toscano, a partire da una puntuale analisi del sonetto *Vedi, invitto signor, come risplende*, del quale offre una persuasiva interpretazione cogliendo non solo i referenti ideali del testo, ma persino l'occasione specifica per cui il testo è stato composto (l'omaggio dell'elegante codice miniato del *De Maiestate* di Iuniano Maio a Ferrante), lo studioso si spinge ad avanzare un'ipotesi di interpretazione più generale della seriazione delle rime apparse a stampa nel 1530. La proposta di Toscano, in questo concorde con Dionisotti e Bozzetti, è di leggere come autentica silloge d'autore solo il gruppo dei 66 componimenti che nella *princeps* è inaugurato dalla didascalia *Seconda parte*: in questo piccolo canzoniere si può ritrovare, come Toscano illustra in modo convincente, una «storia» collegabile a un

doppio piano, il primo di carattere privato (l'infelice vicenda amorosa), il secondo pubblico, cioè la nascita e il tramonto delle speranze politiche alimentate dalla corte aragonese a Napoli. È una proposta grazie alla quale T. fissa con precisione il calendario ideale di questo *liber*, dal 1479-1480, anno dell'ingresso di Sannazaro a corte, al 1494-1495, momento del definitivo tramonto delle illusioni sentimentali e, insieme, politiche. La *princeps* non andrebbe allora letta, secondo T., come un unico canzoniere comprendente i testi 1-99, come di recente è stato proposto, ma si dovrebbe più correttamente estrapolare un canzoniere d'autore per la seconda parte, riconoscendo nel gruppo dei primi 32 testi editi, non titolati *Prima parte* nemmeno nella *princeps*, una sorta di sezione di estravaganti o di 'rifiutate', estraneo a un profilo narrativo e diegetico dotato di senso e frutto di una aggiunta di chi ha concretamente allestito la stampa del 1530. Certo, si potrà aggiungere, resta l'anomalia misteriosa di un libro che si apre con una serie di testi apparentemente incoerenti, cui viene fatta seguire, intitolandola *Parte seconda* (rubrica d'autore?), una sequenza che pare avere le carte in regola per essere considerata un canzoniere attorno al quale Sannazaro continua a lavorare sino agli ultimi anni della sua vita. La domanda resta in qualche modo sospesa, anche se, allo stato attuale delle conoscenze, pare più corretto accettare (e arrendersi a) questa anomalia, come fa Toscano, piuttosto che sterilizzarla avanzando una lettura che cerchi di «mettere a sistema» l'intera serie dei testi interpretandola, con il rischio di forzare i dati, come parte di un organico e preciso disegno d'autore. Almeno due però sono, oltre a quelle ricordati, i rilievi di decisiva importanza suggeriti da Toscano nel saggio. Da un lato è possibile riconsiderare l'idea, da Dionisotti in poi accettata senza particolari discussioni, che Sannazaro dopo il 1505 avrebbe abbandonato definitivamente la sua lirica volgare. In realtà, come dimostra T., non solo è possibile scorgere un poeta all'opera per giungere a una precisa calibratura dei tracciati del suo canzoniere ben oltre quella data, ma lo si ritrova anche impegnato nella revisione stilistica e linguistica dei suoi testi, attento anche agli sviluppi del dibattito letterario nazionale, sino agli ultimi anni della sua esistenza. Dall'altro, ed è ipotesi meritevole di approfondimento, si dovrà considerare come più che probabile la presenza di Cassandra Marchese nell'opera di allestimento della *princeps* del 1530, in qualità di regista dell'edizione e, forse, persino come finanziatrice della stampa.

Se nel primo capitolo Toscano si sofferma sull'ultima stagione della poesia di Sannazaro, nel secondo (*Il 'primo' canzoniere di Sannazaro. Note sulla silloge del Sessoriano N. 413 della Biblioteca Nazionale Centrale di Roma*) cerca invece di coglierne uno dei primi momenti di diffusione, in una forma già riconducibile a una sorta di libro d'autore. Un primo abbozzo di canzoniere si può infatti rinvenire nel manoscritto Sessoriano N. 413 della Biblioteca Nazionale Centrale di Roma. Il codice è, agli occhi di Toscano, meritevole di attenzione soprattutto per due ragioni. In prima istanza è una testimonianza assai precoce, riconducibile alla seconda metà degli anni Novanta del Quattrocento, della circolazione di poesie di Sannazaro all'infuori di Napoli. Il manoscritto appartiene infatti allo scrittoio di Gasparo Visconti e illustra una attenzione della corte

milanese, che pure Sannazaro da giovane aveva occasionalmente frequentato, alla poesia aragonese. In seconda istanza, nel manoscritto è possibile osservare la «silloge più antica e consistente» della poesia di Sannazaro: vi sono infatti dei punti di tangenza con la struttura più articolata e complessa riscontrabile nella *Parte seconda* della stampa 1530, benché Toscano osservi come in questo primo *liber* sia possibile cogliere un disegno fortemente influenzato da un'impronta umanistica e squisitamente laica, come testimonia la totale assenza di testi di impronta spirituale. Una tendenza non così rara nella poesia quattro-cinquecentesca, specie per quei poeti, come è sempre Sannazaro, giovane e maturo, che sanno rapportarsi a Petrarca senza pregiudiziali e che intendono mantenere un dialogo ampio con l'intera tradizione classica e umanistica, non solo per esibire un raffinato gioco di puntuali e preziose allusioni, ma anche per recuperare modi e forme utili ad aggregare le liriche in organismi più complessi e dotati di una loro coerenza.

Sempre mirato allo studio della diffusione, talvolta molto precoce, della lirica partenopea oltre i confini del regno, è poi lo studio presentato nel terzo capitolo, intitolato *Quasi un passaggio di testimone: rime di Sannazaro e di Vittoria Colonna nel ms. Magliabechiano VII 371*, un codice conservato alla Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze. Il manoscritto, opera del fiorentino Pierfrancesco Giambullari, appare, nella sua confezione materiale e nella selezione dei testi che propone, di primario interesse per comprendere il costituirsi dinamico e mobile di una sorta di canone contemporaneo, colto nel suo farsi. Per cogliere il più complessivo significato del manoscritto, T. non si limita a sondare le zone relative ai poeti riconducibili agli ambienti napoletani, ma cerca di precisare il metodo di lavoro dell'allestitore, a partire da un paziente lavoro di indagine per provare a ricostruire i materiali manoscritti che doveva aver avuto a disposizione, come anche per verificare se e quanto sia intervenuto in veste di *editor* sulle lezioni dei testi, magari per sanare difetti dei testi imputabili a errori dei copisti. Per ciò che concerne Sannazaro, ad esempio, la minuziosa analisi dello stato redazionale dei testi permette a T. di osservare come per un primo gruppo di liriche Giambullari lavorasse con un antigrafo sostanzialmente allineato alla redazione finale attestata dalla stampa 1530, mentre per il restante gruppo di 18 testi si deve pensare a materiali più compositi, visto che ci troviamo di fronte a una pluralità di stati redazionali. Un analogo costume sembra riscontrabile anche per i testi di Vittoria Colonna, ma in parte anche per i componimenti bembiani e per gli altri poeti presenti. Materiali, insomma, di sicuro prestigio per una antologia manoscritta che, come aveva già ipotizzato Simone Albonico, sembra essere allestita per una circolazione più ampia e con una veste, per così dire, commerciale e semiufficiale.

Non mancano, come T. sottolinea, aspetti non facili da spiegare nella storia di questo codice, specie in ragione degli orientamenti politici, dato che l'allestitore, Giambullari, per tutta la sua esistenza è stato, senza tentennamenti, fedelmente allineato ai Medici, mentre una parte degli autori presenti, specie quelli

appartenenti all'ambiente oricellario, erano fieramente antimedicei. Se, come propone T., la data di allestimento del codice fosse riconducibile ai primi anni Quaranta, è forse possibile che sia il frutto di una stagione fiorentina non indisponibile a forme di mediazione, anche con intellettuali e poeti che nel recente passato avevano assunto posizioni avverse ai Medici.

In ogni caso, il codice va collocato all'interno di una piccola costellazione di manoscritti, ricordati da Toscano, quali prime attestazioni di una galleria dei contemporanei nella quale il nome di Sannazaro brilla come quello di una stella di prima grandezza, magari in compagnia di quello di Trissino e dei giovani Oricellari, persino in modo più evidente di quanto non accada per Bembo; ed è significativo osservare che in questa galleria trovi posto, sin da subito, anche la figura di Vittoria Colonna.

A una raccolta lirica di quest'ultima poetessa è poi legato il quarto saggio proposto (*Per la datazione del manoscritto dei sonetti di Vittoria Colonna a Michelangelo*), nel quale T., a margine dell'edizione critica e commentata della silloge conservata nel codice Vaticano Latino 11539 proposta nella tesi di dottorato di Veronica Copello, suggerisce, sulla scorta di una attenta analisi delle lezioni dei testi traditi, come anche delle testimonianze epistolari di Della Torre, Gualteruzzi e Bembo, di circoscrivere al «secondo semestre del 1539» il momento dell'allestimento del codice. Ma, si dovrà aggiungere, il lavoro di T. non permette solamente di avanzare una solida ipotesi utile per meglio definire la storia di un manoscritto che non smette, per la fama dei personaggi coinvolti e per la qualità della poesia testimoniata, di affascinare gli studiosi, perché spinge a riconsiderare, per così dire, le 'stagioni' della poesia della Colonna, mettendole in stretta relazione con alcuni passaggi importanti della sua biografia.

Lo studio della complessa trama dei rapporti tra poesia e politica nella Napoli dominata dal viceré Toledo accomuna poi un altro, consistente gruppo di saggi editi nel volume. Un primo nucleo è riconoscibile nello studio della presenza (o assenza) dell'editoria nel territorio partenopeo. I libri che escono dai torchi di Sultzbach o di Cancer negli anni Trenta e Quaranta, pazientemente allineati ed analizzati da T. nel capitolo 9 (*L'occasione fa il libro. La tipografia napoletana di primo Cinquecento tra elezione all'impero di Carlo V e rivolta del 1547*), spesso *plaquette* con testi di valore letterario opaco, testimoniano la vita effimera, esclusivamente legata alle (poche) occasioni della vita politica che necessitano di celebrazioni di tipo encomiastico (dalle quali, comunque, pare possibile scorgere la persistente presenza di una fedeltà filoimperiale dall'aristocrazia napoletana, intesa in termini oppositivi rispetto al rigido dominio del viceré don Pedro). Sarà, com'è noto, la potente editoria veneziana a farsi carico, a partire dai primi anni Cinquanta, di promuovere la poesia napoletana, dedicandole alcune antologie dal taglio 'monografico'. Ed è proprio sui rapporti tra uno dei più attivi tipografi ed editori attivi a Venezia, Girolamo Ruscelli, e il mondo napoletano che si centra il capitolo 12 (*Ruscelli e i lirici napolatani: tracce di antigrafi perduti nel transito da Napoli a Venezia*), nel quale Toscano non solo analizza il *modus operandi*

del viterbese, ma cerca anche di appurare la rete di relazioni di Ruscelli con Napoli, città in cui aveva soggiornato, sia pure per un breve periodo (probabilmente, come suggerisce T., tra l'inverno del 1545 e la primavera del 1546, forse a seguito del bresciano Fortunato Martinengo). Non si tratta, anche in questo caso, di un dato secondario, se si considera quanto importante fosse, nell'atto di allestire antologie o edizioni a stampa, il piano dei rapporti personali maturati nel corso del tempo da parte dei curatori editoriali, che cercavano di mettere a frutto le amicizie intessute nel corso del tempo. La reazione di un Ruscelli che si sente 'derubato' da Dolce, quando quest'ultimo pubblica la raccolta dei poeti napoletani giocando d'anticipo, è buona testimonianza del legame solido che il viterbese aveva mantenuto con il mondo partenopeo, un legame che probabilmente avrebbe voluto mettere meglio a frutto e in modo, per così dire, esclusivo. Benché non sia possibile illuminare a pieno il soggiorno partenopeo di Ruscelli, certo spicca il rapporto che questi stabilisce il Marchese Della Terza, anche in relazione al grande (e fallimentare) progetto encomiastico poi sbocciato nel *Tempio a Giovanna d'Aragona*.

All'editoria veneziana dovevano giungere, specie attraverso figure di cui piacerebbe avere maggiori notizie, come, ad esempio, quella di Marcantonio Passero (o Passere), materiali in qualche modo già organizzati, non solo in ragione di gerarchie interne all'ambiente partenopeo, ma anche, probabilmente, in virtù del clima religioso e politico complesso e mutevole. Proprio il coinvolgimento attivo e partecipe alla diffusione delle idee religiose di Juan de Valdés da parte di Mario Galeota avrebbe potuto indurre gli allestitori dell'antologia dei poeti napoletani, come in modo convincente suggerisce T. nel capitolo 8 (*Fabio o Mario Galeota? Sull'identità di un rimatore napoletano del XVI secolo amico di Garcilaso de la Vega*), a inventare un «avatar» nella figura del probabilmente inesistente Fabio Galeota, al cui nome si assegnano quasi sessanta liriche nelle antologie dei napoletani edite da Giolito tra 1552 e 1553. Il difficile momento biografico vissuto da Mario Galeota negli anni dell'edizione, già in odore di eresia e intercettato dalle indagini inquisitoriali, avrebbe quindi indotto gli editori a una scelta di carattere prudenziale, grazie alla quale non si dava visibilità a un personaggio che poteva essere occasione di qualche imbarazzo, ma non si rinunciava a rendere pubblica la sua produzione poetica, tutt'altro che secondaria per qualità e quantità. Una volta restituite al vero Galeota le rime apparse nelle antologie, T. affronta un nodo esegetico rimasto irrisolto o, almeno, ambiguo, dell'ode *A la flor de Gnido* di Garcilaso, sin dall'esegesi rinascimentale del Brocense e di Ferdinando de Herrera; in questo componimento, anche per la testimonianza di un epigramma di Berardino Rota, è ormai certo, grazie al convincente 'svelamento' di T., scorgere un omaggio a Mario Galeota e al suo infelice amore per Violante Sanseverino.

Nel mondo della Napoli governata dal viceré Toledo, del resto, molto fitto, com'è noto, è stato il dialogo tra poesia neolatina, spagnola e italiana, e a questo gioco di scambi T. dedica anche il capitolo 11 (*Tra corte e campi di battaglia: Alfonso d'Avalos, Luigi Tansillo e le affinità elettive tra petrarchisti napoletani e*

spagnoli). Sulla scorta di testi anche minimi, come le *Cose vulgare di messere Augustino Landulfo* […] (Napoli, Cancer, 1536), e del più noto dialogo di Paolo Giovio *De viris et foeminis aetate nostra florentibus* T. riscontra nella Napoli del primo Cinquecento la presenza di un gruppo di poeti caratterizzato, al di là della lingua prescelta, dalla condivisione non solo di un modo di fare poesia, incline a una ricerca del preziosismo e capace di indugiare su temi affini, come, ad esempio, la gelosia, ma anche, e soprattutto, da un modo simile di essere poeti, uomini di corte e, insieme, gentiluomini militari, incarnazione del modello idealizzato negli stessi anni nelle pagine del *Cortegiano*. Un costume aristocratico ed elettivo di cavalieri-poeti che accomuna ben presto italiani e spagnoli, premessa alla propensione ad adottare forme poetiche e temi simili, come appare assai evidente dal caso dell'imitazione tra i poeti spagnoli dei testi tansilliani. A questo proposito T. nel saggio disegna, stampe e manoscritti alla mano, la storia complessa dei rifacimenti del capitolo-elegia *Se quel dolor che va 'nanzi al morire*, ripreso almeno da Diego Hurtado de Mendoza, da Hernado de Acuña e, soprattutto, da Gutierre de Cetina, che, come illustra Toscano, aveva accesso a rime tansilliane manoscritte e inedite.

Una condivisione che si può scorgere anche nelle corrispondenze tra poesia neolatina e spagnola, come ben documenta il caso dell'umanista Giano Anisio, figura meno appariscente, ma a cui T. restituisce un profilo nitido e ben definito (cap. 7 *Un'amicizia non corrisposta? Giano Anisio 'amico' napoletano di Garcilaso*). Nelle raccolte di questo poeta, edite nel 1531 e 1532 e poi, all'interno dei *Poemata* del fratello Cosma Anisio, nel 1533, T. individua il tentativo, sia pure operato da posizioni saldamente umanistiche, fedeli al latino e, anzi, avverse agli sviluppi del volgare, di aprirsi a nuove istanze poetiche, omaggiando, con grande tempismo, la figura di Garcilaso e le forme della sua poesia, un dialogo probabilmente rimasto a senso unico, dato che nella produzione di Garcilaso non si trovano accenni all'umanista meridionale.

Ma uno dei poeti più attivamente coinvolti nell'articolata partita doppia di prestiti e omaggi con il mondo spagnolo è sicuramente Luigi Tansillo, figura cui T. ha dedicato, non solo in questo volume, una parte davvero significativa del suo lavoro di ricerca, come ben testimonia l'importante edizione integrale commentata avviata ormai qualche anno fa e giunta ora al terzo volume (*L'egloga e i poemetti*, testi a cura di T.T. Toscano, commento di C. Boccia e R. Pestarino, Napoli, Loffredo, 2017). Più in particolare nel capitolo 6 (*Tra don Pedro e don García de Toledo: Luigi Tansillo cortigiano e precettore*) T. si propone di analizzare il rapporto che si era venuto stabilendo nel corso del tempo tra il viceré e il poeta, un rapporto, inizialmente forse favorito da Garcilaso, che aveva dovuto attraversare momenti non facili, in particolare nella seconda metà degli anni Quaranta, quando il mondo dell'aristocrazia partenopea aveva cercato, invano, di ribellarsi al controllo autoritario. T. coglie, soprattutto dalla lettura dei Capitoli (in specie quello per Venosa) e dalla *plaquette* intitolata *Sonetti per la presa d'Africa* (1551), un doppio piano della rappresentazione letteraria delle relazioni

tra poeta cortigiano e il suo signore. Una prima, più intima e colloquiale, propria del resto della forma capitolo modulata su un registro di marca oraziana, in virtù della quale si mette in scena un dialogo aperto e vario, si direbbe quasi tra pari; ed una seconda, più politica e ufficiale, ravvisabile soprattutto nei *Sonetti per la presa d'Africa*, nei quali Tansillo si fa registra, probabilmente sotto la sorveglianza di Pedro de Toledo, di una più articolata celebrazione pubblica per don García. Un'operazione, quest'ultima, delicata e destinata a infrangersi con le durezze degli avvenimenti storici.

Il quinto intervento presente nel libro (*Sulla doppia redazione del* Vendemmiatore *di Luigi Tansillo*) è, in realtà, il riadattamento di uno dei saggi che costituiscono la lunga *Nota ai testi* del terzo volume delle opere tansilliane, già ricordata (*L'egloga e i poemetti*). Oltre al ricco e informato commento ai testi a cura di Carmine Boccia e di Rossano Pestarino, l'edizione si arricchisce di alcune, importanti messe a punto dei testi, la più significative delle quali è, appunto, quella relativa al poemetto intitolato *Vendemmiatore*. T. risolve infatti una *crux* filologica rimasta sospesa dai tempi, ormai remoti, dei lavori di Francesco Flamini. Lo studioso aveva infatti tolto la paternità a Tansillo della redazione *maior* del poemetto, andata a stampa nel 1549, ritenendola frutto di una manipolazione altrui. Dall'attenta analisi filologica delle ottave in comune tra l'edizione del 1537 e quella del '49, con l'ausilio dei dati provenienti dalla tradizione manoscritta, non solo T. persuasivamente riconosce un lineare percorso d'autore, che agisce tanto sul piano dell'*elocutio*, con la progressiva eliminazione dei tratti acerbi di un parto giovanile, ma anche nella ridefinizione e ampliamento di un testo comunque problematico per la carriera tansilliana. Il piccolo scorcio autobiografico con il quale si conclude il saggio (la seconda appendice), presentato sommessamente e con pudore, permette forse qualche considerazione più generale, che giustifica ampiamente la presenza di un racconto dai toni privati e personali. Le tradizioni dei territori nolani in tempo di vendemmia, ancora vive in tempi recenti, documentano come Tansillo nel capitolo, noto per la sua oscenità, abbia dato voce a tradizioni folcloriche di lunga durata che persistono soprattutto nelle tradizioni contadine, dentro e con la tradizione religiosa. Una convivenza di diversi livelli culturali che avrebbe trovato sempre meno cittadinanza nella cultura rinascimentale italiana, ma che aggiunge un elemento di grande fascino per valutare in modo meno approssimativo il linguaggio osceno, burlesco e comico che tanta parte ha avuto nel Rinascimento italiano.

CC BY

Antonio Sánchez Jiménez, Adrián J. Sáez, Juan Luis González García y Antonio Urquízar Herrera
Siete memoriales españoles en defensa del arte de la pintura
Madrid – Frankfurt, Iberoamericana – Vervuert, 2018, 248 p.
ISBN 978-84-8489-077-5 (Iberoamericana)
ISBN 978-3-95487-714-0 (Vervuert)

Adolfo R. Posada
Universitatea de Vest din Timişoara
adolfo.rodriguez.posada@gmail.com

De las plumas de Antonio Sánchez Jiménez y Adrián J. Sáez proceden los principales estudios que han visto la luz en la última década acerca de la relación fraternal de poesía y pintura en el Siglo de Oro. Tanto *El pincel y el Fénix: Pintura y literatura en la obra de Lope de Vega Carpio* (2011) de Sánchez Jiménez como *El ingenio del arte: la pintura en la poesía de Quevedo* (2015) firmado por Sáez, sumados a la caterva de artículos, ediciones críticas y reseñas que avalan la trayectoria investigadora de los autores, han revitalizado el estudio clásico en torno a la influencia y proyección pictórica en la literatura aurisecular.[1]

No solo es útil esta perspectiva, explorada con ejemplaridad por numerosos hispanistas inspirados por los trabajos pioneros del profesor Orozco Díaz, únicamente para comprender, a la luz del arte y su teoría, el origen y desarrollo de formas, géneros, recursos, estilos y temáticas literarias de clara inspiración plástica; sino que permite profundizar por igual en el papel desempeñado por la poesía y sus autores en la defensa de la liberalidad de la pintura en el Barroco español.

1. Sería injusto dejar de señalar que, además de Sánchez Jiménez, Sáez o González García, investigadores como Aurora Egido, Ana Suárez Miramón, Frederick A. de Armas, Jesús Ponce Cárdenas o Marta Cacho Casal, entre otros muchos que podrían citarse, han contribuido enormemente con sus trabajos, ediciones y conferencias a ahondar en el estudio comparado de literatura y artes plásticas en el Siglo de Oro.

ISSN 2462-6813 (papel), ISSN 1988-1088 (en línea)
https://doi.org/10.5565/rev/studiaaurea.350

A fin de favorecer un mejor entendimiento de este último debate, ambos investigadores han decidido sumar fuerzas y formar un tándem con ocasión de la edición crítica de un material valioso para el seguimiento de la hermandad de las artes en la España de los Austrias: el *Memorial informatorio por los pintores* de 1629. Acompañan a Sánchez Jiménez y Sáez para completar el equipo investigador dos historiadores del arte: Juan Luis González García, profesor de Historia del Arte en la Universidad Autónoma de Madrid, y Antonio Urquízar Herrera, titular de Historia del Arte de la UNED-Madrid. Colaboración interdisciplinar necesaria sin duda a tenor de la naturaleza del material editado, pues se trata de un conjunto de documentos que «se centra en problemas muy concretos que atañen no solamente a la filología y la historia de la literatura, sino principalmente a la historia del arte» (p. 12).

Así pues, nos encontramos ante uno de los textos fundacionales de la literatura artística en España, imprescindible para remontarnos a sus albores en el contexto aurisecular, pero también ante un material de gran valor tanto historiográfico como filológico para la comprensión del concepto artístico de la época y la consolidación del pensamiento estético altomoderno previo a la fundación de la teoría del arte a finales del siglo XVIII. Los testimonios del pleito y el éxito de sus alegatos prueban el enorme avance que supuso la implicación y contribución de diferentes actores humanistas para la consolidación del arte pictórico como profesión liberal.

En efecto, en las páginas del *Memorial* se ejemplifica la ayuda prestada por Lope de Vega y su círculo —Juan Rodríguez de León, José de Valdivielso, Lorenzo Vanderhamen o Juan de Jáuregui— a los pintores de la época en su peculiar batalla con el fisco, por cuanto esgrimieron, merced a las dotes retóricas y la erudición de los interrogados, diferentes argumentos a favor del carácter liberal del arte pictórico. Razón por la cual el *Memorial* ha sido desde siempre del interés de los tratadistas e historiadores del arte españoles, pero también de los críticos literarios que han rastreado la hermandad de plumas y pinceles en el Siglo de Oro a raíz del protagonismo que adquiere la figura de Lope en el litigio.

El texto base empleado por Sánchez Jiménez y Sáez para la edición del *Memorial* ha sido la *princeps* de 1629 conservada en la Biblioteca Nacional de España y no así la variante del documento que Carducho incluyó en los *Diálogos de la pintura* (1633). La decisión es acertada toda vez que presenta al lector el texto original del *Memorial* sin transducciones. Como bien anotan los editores, las versiones de los alegatos incluidos en la versión de Carducho presentan «rescrituras profundas de los textos (el caso del 'Dicho' de Valdivielso) o de adiciones significativas a los mismos, como en el caso de la contribución de Butrón» (p. 67). Por consiguiente, el objetivo no sería otro que poder «examinar los cambios y las relaciones en unos breves comentarios textuales» (p. 67), recogidos tanto en las notas a pie de página del texto como en la sección «Variantes».

La edición del *Memorial* viene acompañada por una serie de materiales complementarios, no presentes en la edición *princeps*, pero que vieron la luz

con motivo de la empresa conjunta formada por los defensores de la pintura. Además de los siete textos que componen el documento, se ponen a disposición del lector dos apéndices: la versión ampliada del alegato de Valdivielso, «En gracia del arte noble de la pintura» (Apéndice 1, pp. 223-233), y la silva de Lope de Vega «Si cuanto fue posible en lo imposible» (Apéndice 2, pp. 235-248), incluidas ambas en el tratado de Carducho. También es de agradecer que se haya modernizado el texto para facilitar su lectura «siguiendo criterios fonéticos que regularicen las fluctuaciones en las grafías típicas de los impresores de los siglos XVI y XVII» (p. 67), detallados todos ellos en el apartado 5 del capítulo introductorio.

Recapitulando la información adelantada, la presente edición se estructura, en definitiva, en cuatro secciones: I. Introducción, II. Textos del *Memorial*, III. Variantes y IV. Apéndices. La primera sección introductoria se encuentra a su vez dividida en seis epígrafes —contando el apartado reservado para las referencias bibliográficas—, donde los investigadores se turnan en el empleo de la pluma para analizar de forma crítica los materiales editados a la luz de la defensa de la ingenuidad de la pintura. Mientras Sánchez Jiménez y Sáez se hacen cargo de los apartados primero (1. La *querelle* de la pintura), tercero (3. La andanada del *Memorial*) y quinto (5. Historia del texto, criterio de edición y estudio textual), a Urquízar Herrera le corresponde la redacción del segundo (2. La ingenuidad de la pintura y la teoría jurídica y social de los clásicos), quedando reservado para González García el cuarto (4. De "siete Cicerones españoles" y un predicador indiano). No obstante, se alega que la labor en todo momento ha sido colaborativa y unos y otros han aportado «sugerencias y correcciones —a veces decisivas— al trabajo de los demás» (p. 13).

Concuerdan todos ellos en considerar el *Memorial* como un texto decisivo para el seguimiento de la trayectoria sobre el reconocimiento social del arte pictórico, ya no como oficio manual y mecánico sino como una disciplina liberal, a semejanza de la poesía, la retórica o la filosofía, profesada por los pintores doctos de la España de los Austrias. Sin embargo, uno de los principales escollos que encontró el pintor en su paso de artesano a artista fue la imposición de la alcabala: el impuesto que gravaba todas las transacciones comerciales de las artes mecánicas en la época. Aunque como recuerdan Sánchez Jiménez y Sáez, «en la práctica no se pagaba ese impuesto, el aumento de la presión fiscal bajo los Habsburgo llevó a los alcabaleros a buscar nuevas fuentes de recaudación» (pp. 11-12), el fisco puso sus miras en los pintores, cuyas obras despertaban el entusiasmo de coleccionistas y alcanzaban gran valor por la estima que se les tenía. El conflicto se resolvió con la celebración del sonado pleito, cuyos testimonios se recogen precisamente en estos *Siete memoriales españoles en defensa del arte de la pintura*.

La circunstancia contribuyó a conformar, en palabras de Sánchez Jiménez y Sáez, «la conciencia de los artistas que se organizaron y resistieron a los alcabaleros» (p. 12), dando lugar a un conjunto de textos de gran valor, como

se viene diciendo, no solo para el análisis de la estima social de la pintura en el Barroco español y las relaciones fraternas entre poesía y artes, sino asimismo para indagar en los principales fundamentos del pensamiento estético en la España postridentina. Los editores del volumen subrayan que es «en este contexto de la hermandad de la poesía y la pintura, por un lado, y de lucha por la dignidad de la pintura, por otro, en el que tenemos que entender el *Memorial*» (p. 12).

Dicho contexto social y legislativo en que se inscribe el *Memorial* es analizado en detalle por Urquízar Herrera en el apartado segundo de la Introducción, en cuyas páginas se incide en el profundo carácter reivindicativo del pleito para los pintores, dado que «no estaba en juego únicamente el pago de un porcentaje de sus ventas, sino también, en cierta medida, su ubicación en la escala estamental» (p. 17). De hecho, el rechazo del pago de la alcabala desbordó la causa jurídica y por ello los testimonios tanto abogan por una defensa de los intereses económicos de los pintores como presentan en conjunto una suerte de tratado estético altomoderno sobre el arte pictórico. El pleito sentó un precedente legal que fue decisivo para impulsar definitivamente el desarrollo de la literatura artística en la España barroca, y «esta complementariedad entre los argumentos jurídicos y los literarios se mantuvo de manera constante» (p. 21).

Tomando el testigo dejado por Urquízar Herrera, quien no deja de remarcar en su contribución el decisivo papel de Butrón en el sonado pleito de las alcabalas, emprenden Sánchez Jiménez y Sáez el análisis de los testimonios recogidos en el *Memorial*. Por la diversidad de sus protagonistas, sopesan sus editores que el documento pasa «por ser una de las pruebas más claras de la alianza entre plumas y pinceles» (p. 29). De la comunión de pintores y poetas, retóricos y tratadistas encabezados por Lope de Vega —quien, como se recuerda, sintió una especial predilección por la pintura, pues así lo atestiguan sus obras—, se deduce la pluralidad y diversidad de argumentos reunidos en los siete memoriales: «ideas de religión, poesía, historia y derecho entran en juego desde diferentes perspectivas» (p. 31). Se trata, por consiguiente, de una aportación colectiva, total e integradora en defensa del arte pictórico.

Esta premisa acerca del carácter integral del *Memorial* vertebra el análisis dedicado por Sánchez Jiménez y Sáez en el tercer epígrafe del capítulo introductorio a los testimonios de las personalidades que intervienen a favor de la pintura en el litigio. Debido a la distinta naturaleza de los alegatos, unos se caracterizan por el «dominio de la oralidad» (p. 40), como es el caso de los dichos y deposiciones de Lope y Lorenzo Vanderhamen; mientras que en otros prevalece «la alternancia entre voz y letra» (p. 41), apreciada en las elaboradas defensas de Juan de Jáuregui y Juan Alonso de Butrón.

De los pareceres de Rodríguez de León que abren el pleito (pp. 95-112), sobresale la forma en que se exalta el vínculo histórico establecido entre la pintura y las autoridades humanas y divinas. No duda en recurrir el predicador de la corte a la figura del *Deus pictor* y la afición pictórica de San Lucas para reivindicar la ascendencia sacra de la pintura. Pero se alaba ante todo, en

sintonía con el espíritu contrarreformista de la época, el papel doctrinal que cumple la pintura por «la capacidad de conversión de algunas imágenes, como continuación visual de la palabra de Cristo» (p. 32).

Acto seguido, se examina la genealogía de la pintura trazada por la intervención de Lope de Vega (pp. 113-119), partiendo de las *auctoritates* más relevantes de la Antigüedad clásica, hasta aquellas artes liberales que recurren al arte pictórico para exponer sus fundamentos, entre ellas las artes militares. Circunstancias que son útiles al Fénix para reivindicar la nobleza de la pintura y en especial el atraso de España con respecto a otras naciones extranjeras en cuanto a la consideración de su estima. Por otra parte, Sánchez Jiménez y Sáez valoran la defensa pictórica de Lope, toda vez que en ella se cristalizan los fundamentos estéticos esbozados en paralelo en diferentes pasajes de su obra poética, como es el caso de «la analogía de la exención de la pintura y la Inmaculada Concepción» (p. 37).

El testimonio da paso al texto del poeta José de Valdivielso (pp. 121-129), donde los argumentos religiosos alcanzan mayor peso si cabe, debido a su condición de sacerdote. Conviene destacar en este punto que resulta imprescindible cotejar el testimonio del toledano presente en el *Memorial* con la defensa ampliada y titulada «En gracia del arte noble de la pintura», que el poeta elaboró posteriormente y que fue añadida a los *Diálogos de la pintura* de Carducho. Como se ha mencionado, los editores incluyen el documento en el Apéndice 1 como lectura complementaria al testimonio original de Valdivielso recogido en el *Memorial*, remarcando así la importancia del pleito para la eclosión y desarrollo de la teoría artística en España durante el siglo XVII.

Subrayan Sánchez Jiménez y Sáez que el encomio del autor del *Romancero espiritual* se asienta sobre tres pilares: «la identificación de la pintura con la historia»; «el poder de la pintura para fomentar pensamientos virtuosos» y «el poder creador de la pintura» (p. 38). No obstante, no será esta la única clasificación que estructure la defensa de Valdivielso, sino que es preciso prestar atención por igual al argumento adelantado por Lope acerca de la consideración de la pintura como base para numerosas artes liberales —pues como se alega, la mayoría de ellas se basa en el dibujo, como en el caso de la anatomía o la astronomía— y su gradación escalonada como disciplina «liberal, noble, regia y divina» (p. 38).

Al alegato del sacerdote toledano le sucede el testimonio del historiador Lorenzo Vanderhamen (pp. 131-136), hermano del afamado pintor barroco. La suya es la menos desarrollada de las intervenciones, puesto que se limita a prestar declaración y no llega a ampliar los argumentos retóricos y estéticos más allá de «las ideas principales esgrimidas por sus compañeros en el *Memorial*» (p. 40). Con la excepción quizás de su defensa de «la efectividad de las imágenes por encima del oído» (p. 41), argumento que tantísima disputa generará en el siglo XVII entre los partidarios de las ideas de Leonardo Da Vinci en favor de la visión y los defensores del poder de la imagen interior defendida por Comanini en *Il Figino*.

Este mismo argumento será retomado por Juan de Jáuregui (pp. 137-159) en su defensa de la plástica dentro del conjunto de *Siete memoriales españoles en defensa del arte de la pintura*. Al contrario que el testimonio de Vanderhamen, el alegato del poeta y pintor forma de por sí una suerte de tratadillo sobre el arte pictórico y su valoración social en la época. Para enmarcar la discusión recurre Jáuregui al tópico de inspiración horaciana *ut pictura poesis*. El pintor es al mismo tiempo poeta y encarna a la perfección por tal motivo la figura del talento doble. No muestra reparo alguno, por ser natural en su actividad, en «usar la literatura en defensa de la pintura» (p. 42). Y siguiendo el habitual argumento avalado por Horacio, reivindica el poeta-pintor el origen común de las artes.

Según Sánchez Jiménez y Sáez, «el tratadillo de Jáuregui aporta una mirada a la polémica con gran alarde de erudición artística y literaria, que favorece la renovación aplicada de la hermandad entre *pictura* y *poesis*» (p. 43). Destaca de la intervención de Jáuregui, en especial, la forma en que se reivindica la superioridad de la pintura en virtud del «alto coste que pueden alcanzar algunas pinturas» (p. 42). A diferencia de las líneas maestras que guían los argumentos estéticos que se exponen y desarrollan en el *Memorial*, esta última observación aportada por Jáuregui entronca con un aspecto novedoso como lo es el valor socioeconómico de la obra de arte pictórica, el cual servirá como piedra angular para la defensa razonada de Butrón. Máxime cuando la contribución del jurista, como informan los editores, «fue esencial para la resolución favorable del pleito de los pintores contra el Consejo de Hacienda» (p. 43).

Desde luego, la reclamación de Juan Alonso de Butrón (pp. 161-187) sobresale por el importante arsenal de «argumentos y citas que debió de abrumar a los contrarios y contribuir en buena medida a la victoria de la causa» (p. 44). En tanto que los anteriores testimonios eran de corte humanístico, el de Butrón plantea su rechazo a la injusta alcabala en términos jurídicos y en función de la diferencia entre locación y venta. El jurista articula su defensa en la distinción mercantil entre contratos nominados e innominados para alegar finalmente que los contratos de los pintores no pueden ser considerados de compraventa, sino que se trata de un claro caso de arrendamiento de servicios. Se demuestra así la liberalidad de la pintura frente a la tasa de la alcabala no tanto mediante argumentos humanísticos cuanto desde un punto de vista legal. Como observan los editores, el jurista demuestra que la valía de las obras pictóricas no reside, al contrario que la artesanía de los plateros y orfebres, en «la materia prima que trabajan», sino que «en el caso de la pintura lo que se apreciaba era claramente la habilidad del artista, no los materiales (colores, lienzo) con que había obrado» (p. 45). De ahí la contundencia del argumento legal de Butrón.

Los documentos que en origen formaban el *Memorial* se ven acompañados en la edición de los *Siete memoriales españoles en defensa del arte de la pintura* por el testimonio jurídico de León Pinelo (pp. 189-205), el cual como anotan Sánchez Jiménez y Sáez, se incluyó en la versión posterior del registro del pleito presente en los *Diálogos de la pintura*. El tándem de hispanistas fechan

el documento en 1629, «por un detalle del texto, que señala la fecha de 1342 y señala que hasta el presente han transcurrido 287 años» (p. 47). Al igual que Butrón, León Pinelo interpreta como prescrita la alcabala por haber estado los pintores históricamente exentos de su pago. Concluyen los editores del volumen reivindicando que «la deposición de León Pinelo se presenta como un perfecto complemento de los textos del *Memorial*, en especial porque se cuida de dialogar con los pareceres de Butrón, Jáuregui y Rodríguez de León» (p. 48).

El estudio crítico preliminar que acompaña la edición del *Memorial* se clausura con el estudio «De 'siete Cicerones españoles' y un predicador indiano», a cargo de González García. En sus páginas se examina el vínculo de los testimonios con respecto a la retórica, la cual posee un protagonismo en la época que conviene no pasar por alto, para una comprensión más completa de la causa y su desarrollo. Conforme a lo debatido por el historiador del arte, la doctrina retórica no solo ilumina al pintor docto en su formación como artista liberal, sino además inspira a los defensores de la pintura en sus alegatos.

La contribución de González García ayuda a enmarcar la defensa pictórica del *Memorial* en el contexto de la teoría española de la imagen sagrada en la España postridentina. No por nada recuerda el historiador que, sin ir más lejos, uno de los argumentos aportados por Rodríguez de León se escuda en que las imágenes de Dios, la Virgen o los Santos debían quedar exentos de gravámenes, de igual modo que sucede «con los retratos regios, exentos de alcabala» (p. 51). Prueba de que no se debe perder de vista la influencia de las principales directrices culturales que definen la época barroca: tanto el papel desempeñado por la retórica en la consolidación del pensamiento humanista como el control de la imagen en el contexto de la Contrarreforma.

Por último, cabe destacar que tras la presentación del texto y sus variantes recogidas en las secciones II y III, comentadas por el equipo investigador en el estudio introductorio, concluye esta edición de *Siete memoriales españoles en defensa del arte de la pintura* con un estudio crítico que antecede la silva lopesca «Si cuanto fue posible en lo imposible», recogida en el Apéndice 2 (pp. 235-248). El trabajo tiene como base las ideas adelantadas por Sánchez Jiménez en publicaciones anteriores, y como bien se aclara, se incluye en el volumen para facilitar la comprensión de los textos de Lope en defensa de la pintura. Si en la silva se ven reflejados algunos de los argumentos esgrimidos por el poeta en su defensa y parece oportuno leer la composición a la luz del *Memorial*, el «Dicho y deposición» de Lope sirve a la par como inspiración al poema, proyectando en la práctica literaria una síntesis perfeccionada de las ideas esbozadas con anterioridad. A través del prisma poético de la silva del Fénix, la deposición del pleito entra en diálogo con la poesía lopesca en un claro ejercicio de iluminación recíproca. De ahí la decisión de incluirlo con el resto de documentos editados, a fin de ofrecer una visión poliédrica de la cuestión debatida.

Así pues, el comentario de la silva de Lope centra su atención en la relación que establece con «uno de los grabados del libro de Carducho» (p. 236).

Como suele ser habitual en estas pinturas verbales del Barroco, se construye cada una de las partes «sobre una serie de hipotiposis, es decir, de imágenes vívidas apoyadas en *circunstanciae* o *accidentia*» (p. 238), de forma que los versos acaban por invocar la imagen de la pintura «como reina de las artes» (p. 244). En todo momento resuenan en las estrofas los ecos del *Memorial* que inspiran la figuración de la pintura como «arquitectónica», por ser principio y fundamento de las artes del diseño y concentrar en torno a sí misma elementos de diversas disciplinas (geometría, perspectiva, óptica), en «una suerte de *summun* del arte» (p. 40). Tal es la caracterización ofrecida por el poema y defendida en su mayoría por los testimonios del *Memorial*: la imagen de la pintura como «reina de las artes» (p. 244).

Por todas las razones alegadas no es exagerado aplaudir la publicación de *Siete memoriales españoles en defensa del arte de la pintura*. Sobrados motivos existen para valorar con entusiasmo el trabajo realizado por el equipo de investigación. Así lo avala la acertada toma de decisiones: optar por partir de la edición *princeps* como texto base, pero sin renunciar por ello a incluir las rescrituras de los textos localizados en los *Diálogos de la pintura* de Carducho; como por añadidura recopilar diferentes materiales complementarios que favorezcan un entendimiento riguroso del *Memorial informatorio por los pintores*. Se ofrece de este modo la oportunidad de cotejar las diferentes versiones, observar los cambios realizados y sus variantes, amén de consultar los textos posteriores que vinieron inspirados por la defensa de la nobleza de la pintura llevada a cabo por Lope de Vega y su círculo en el pleito de las alcabalas.

Fruto de las virtudes de un trabajo colaborativo ha sido la presente edición del *Memorial informatorio por los pintores*. El equipo investigador interdisciplinar formado por Sánchez Jiménez, Sáez, González García y Urquízar Herrera ha sabido sacarle provecho de manera ejemplar a las posibilidades que conlleva hermanar, a imitación de la labor conjunta de poetas y pintores en el Siglo de Oro, la filología y la crítica literaria con la historiografía y la teoría del arte bajo el signo fraternal de lo interartístico. Animamos, pues, a que no se agote el interés de los investigadores implicados en empresas colaborativas como la presente, sino que continúen la senda iniciada con la publicación de *Siete memoriales españoles en defensa del arte de la pintura*.

CC BY

Miguel de Cervantes
Los trabajos de Persiles y Sigismunda
Edición de Laura Fernández, notas de Ignacio García Aguilar, notas complementarias de Carlos Romero, estudio de Isabel Lozano-Renieblas y Laura Fernández
Madrid, Real Academia Española, 2017, 900 p.
ISBN 978-84-670-5160-5

Jorge García López
Universitat de Girona
jorge.garcia@udg.edu

Cumpliendo otra efeméride cervantina, la Biblioteca Clásica de la Real Academia Española no ha dado, como acostumbra, una joya de la edición de autores clásicos de los Siglos de Oro. En esta ocasión estamos ante una aportación colectiva. El texto crítico procede del sistemático estudio de los testimonios impresos por parte de Laura Fernández, mientras que las notas al pie son obra de Ignacio García Aguilar, las acostumbradas notas complementarias a cargo de Carlos Romero y de Ignacio García Aguilar y finalmente el estudio está firmado por Isabel Lozano-Renieblas y Laura Fernández. Cabe añadir que F. R. firma la nota editorial informando de las acostumbradas reglas de transcripción de un texto de la época, pero también de los entresijos de la edición ('Esta edición', pp. 528-530). En resumen, un elenco de los mejores estudiosos de Cervantes y desde luego de los principales especialistas en el estudio del *Persiles*, a lo que suma la pericia tipográfica de Ignacio Echevarría.

Si por muchos aspectos estamos ante una edición canónica, quizá la parte más admirable sea la aproximación a un texto canónico de la obra y el aparato de bibliografía material que lo acompaña. El texto crítico (pp. 5-439), elaborado por Laura Fernández, nos da sin duda el más fiable hasta la fecha de la obra y que será el texto cervantino por mucho tiempo, y esto contando incluso con la muy brillante edición de Carlos Romero (Cátedra, 1997 y 2002). Complementario del anterior es la Historia del texto (pp. 502-528), que constituye un virtuoso despliegue de inventario bibliográfico, análisis de variantes y bibliografía material, dándonos una minuciosa descripción de las condiciones materiales de la edición príncipe y de sus implicaciones literarias, así como el comportamiento ecdótico

ISSN 2462-6813 (papel), ISSN 1988-1088 (en línea)
https://doi.org/10.5565/rev/studiaaurea.350

de la tradición editorial de la obra con un valioso ir y venir entre descripciones bibliográficas y comentario de variantes. A ello se une un admirable Aparato crítico (pp. 531-589) de todas las ediciones de la obra, lo que constituye la más rigurosa colación de sus testimonios impresos realizada hasta la fecha y que hace de esta edición del *Persiles* la mejor adaptación de los principios de bibliografía material apuntados por Francisco Rico en su magistral y monumental monografía *El texto del Quijote*. Ya sólo por estas aportaciones, la nueva edición de la novela póstuma de Cervantes se convierte en una aportación histórica al acervo editorial cervantino que sin duda marca un hito para todas las futuras aproximaciones editoriales.

Pero el caso es que el virtuosismo editorial no queda aquí. Las notas, a cargo de Ignacio García Aguilar, apenas dejan resquicio sin esclarecer, recogiendo «el trabajo realizado por los editores anteriores de la novela, desde Rodolfo Schevill y Adolfo Bonilla hasta Romero Muñoz, pasando por las imprescindibles contribuciones de especialistas como Juan Bautista Avalle-Arce» (Esta edición, p. 530). Las notas al pie, como suelen en las ediciones de la Biblioteca Clásica de la Real Academia, amplían la información bibliográfica o las interpretaciones literarias en las Notas complementarias. En este caso, con indudable acierto, muchas de ellas incorporan las de las ediciones críticas de Carlos Romero, «quien más copiosamente ha contribuido a esclarecer las cuestiones propias precisamente de las notas complementarias en sus ediciones de 1997 y 2002» (Esta edición, p. 530).

La edición se corona con el Estudio (pp. 443-502) de Isabel Lozano-Renieblas, principal estudiosa de los aspectos más claramente literarios y estructurales de la obra. Ahí nos encontramos con una sistemática exposición de las disputas sobre su compleja datación (pp. 443-448), la delimitación del género literario (pp. 449-462) entre la aventura y el género bizantino, pero donde, con gran habilidad, se subraya cómo Cervantes busca un lugar propio dentro de un género de raigambre clásica, tanto en la concepción de los personajes, como en la manipulación del espacio, ya que «Cervantes sabía que su obra no podía ser una mera continuación de las *Etiópicas*», de forma que «no vio en Heliodoro a un autor al que había que imitar, ni comprendió el modelo como algo inmutable» (p. 462), al tiempo que delimita con rigor la naturaleza de los dos personajes principales y su distancia de los motivos clásicos. El estudio literario culmina con el análisis de la estructura episódica de la obra, acaso uno de los puntos más débiles del trazado narrativo («La novela, más que construir un personaje que actúa, busca la lucha por la hegemonía de la conciencia. Puede decirse que la historia de Periandro y Auristela se convierte casi en anecdótica y las aventuras que viven se adelgazan hasta lo imprescindible, hasta el punto que se sitúa en el límite de la novela de aventuras», p. 471), y un repaso por las principales interpretaciones de la novela ('Lecturas de la modernidad', pp. 487-502).

En suma, una edición llena de aciertos, de rigor editorial y de concienzudo análisis textual, que constituye sin duda un capítulo fundamental de la tradición editorial cervantina.

CC BY

Michel Bœglin, Ignasi Fernández Terricabras, David Kahn (eds.)
Reforma y disidencia religiosa: la recepción de las doctrinas reformadas en la península ibérica en el siglo XVI
Madrid, Casa de Velázquez, 2018, XII-448 p.
ISBN 978-84-9096-174-2
Publicación en OpenEdition Books: 5 de octubre de 2018
ISBN electrónico: 978-84-9096-175-9
<https://books.openedition.org/cvz/5657?lang=es>

Mathilde Albisson
Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3 (EA 3979 LECEMO – CRES)
mathilde.albisson@sorbonne-nouvelle.fr

El presente libro, cuya publicación coincide con la celebración del V centenario de la Reforma (o más precisamente de la publicación de las 95 tesis de Lutero, que se suele considerar el punto de arranque de la misma), constituye una rica y ambiciosa aportación a la historia de la recepción de las ideas reformadas en la península ibérica en el siglo XVI. Reúne veinte contribuciones de conspicuos especialistas, que componen un encomiable fresco de la incidencia de la Reforma en los reinos peninsulares y de los círculos de exiliados ibéricos. El libro ofrece una aproximación renovada a la recepción de las ideas de los reformadores, alejada de las tradicionales dicotomías entre protestantismo y catolicismo (poco pertinentes para analizar la primera mitad del siglo XVI). Privilegia en cambio el estudio de las complejas interacciones entre los planteamientos espirituales peninsulares y los foráneos. Los autores indagan las modalidades variadas de difusión, transmisión y apropiación de las doctrinas protestantes y de su asimilación en cuestiones teológicas aledañas. Investigan asimismo las redes de disidentes españoles fuera y dentro de la Península, valiéndose de dos enfoques en boga: la teoría de redes y el concepto de «sociabilidad». Las distintas contribuciones demuestran que tanto España como Portugal no permanecieron ajenos al debate doctrinal que sacudió la Europa del siglo XVI: sus autores sostienen que, pese a la falta de apoyos políticos y al desvelo inquisitorial que impidieron el arraigo sociocultural de las ideas reformadas, existió en los reinos peninsulares un «sigiloso diálogo con la Reforma».

ISSN 2462-6813 (papel), ISSN 1988-1088 (en línea)
https://doi.org/10.5565/rev/studiaaurea.370

Los capítulos que conforman esta nutrida publicación se organizan en cuatro bloques temáticos, enmarcados por una introducción y una conclusión de los editores. El primero esboza el contexto político y religioso de la Península, desde el diálogo interconfesional de los años 1530-1540 hasta el cierre del Concilio de Trento.

En su contribución, que inaugura esta sección, José Luis Villacañas estudia la Reforma desde el punto de vista de la política religiosa de Carlos V. Se centra en los intentos (fracasados) de reformación que se dieron en dos momentos clave: la Dieta de Augsburgo de 1530 y el periodo comprendido entre la Dieta de Hagenau de 1540 y la Dieta de Augsburgo de 1548. El estudio de Villacañas dibuja un sugerente retrato de un emperador perplejo, deseoso de conseguir la paz entre ambos bandos, a la vez que consciente de que las diferencias se habían vuelto insalvables.

A continuación, David Kahn se interesa por la forma en que la Inquisición definió el tipo penal del alumbradismo. La persecución de los alumbrados y de sus doctrinas se inscribe en la dinámica de ampliación jurisdiccional del Santo Oficio que se dio a partir de la primera mitad del siglo XVI con la emergencia de la Reforma y de nuevas corrientes espirituales. El edicto de 1525 que convirtió el alumbradismo en delito calificaba esta corriente como una nueva «herejía», recurriendo para ello a tipos penales ya existentes. De hecho, como explica el investigador, los inquisidores no mencionaron sus orígenes espirituales ni lo relacionaron con el protestantismo; se definió por analogía, a la luz de herejías medievales, siguiendo una «lógica de penalización por referencia». El alumbradismo era considerado la herejía de los «idiotas» (indoctos), cuya falta de preparación teológica llevaba a deformar las doctrinas ortodoxas.

Volviendo a cuestiones políticas, Ignasi Fernández Terricabras realiza un minucioso repaso de la política confesional de Felipe II: recuerda los hitos del contexto de crisis de los años 1550, que alcanzó su punto culminante en 1559 y desembocó en una situación de represión (refuerzo del poder del Tribunal de la Fe, desarrollo de la censura, control de las universidades, afirmación de la ortodoxia tridentina y vigilancia militar e inquisitorial de las fronteras). Al contrastar la situación en Castilla con la de Aragón, el investigador constata diferencias de cronología e intensidad entre ambos reinos. Aunque sería preciso llevar a cabo más investigaciones para poder determinar con precisión a qué se deben tales diferencias, Fernández Terricabras adelanta que no parecen deberse a una percepción distinta de la situación religiosa sino más bien a capacidades de actuación desiguales por parte de la corona de Aragón (debido a los fueros y a las polémicas en torno a la Inquisición). El estudioso observa finalmente que en los años 1560, tras normalizarse la situación legal en el reino aragonés, se fue armonizando la política religiosa entre ambos reinos. Al mismo tiempo, se implementaron de nuevo medidas tomadas en la década anterior y se vigiló estrechamente su cumplimiento, prueba de la determinación del monarca en aplicar su programa confesional.

El capítulo de Hugo Ribeiro da Silva, que cierra esta primera parte, describe el proceso de consolidación del papel de los monarcas lusos en la construcción de la identidad católica en Portugal. Dicho proceso se caracterizó por la exclusión de aquellos que profesaban una fe distinta, la interferencia creciente de los reyes en los asuntos eclesiásticos locales, el control del clero y el apoyo real a la reforma de algunas instituciones religiosas. Según el autor, la progresiva extensión de la capacidad de intervención de los monarcas en ámbitos antes dominados por el clero (como la asistencia o las universidades) y su implicación en la promoción de renovaciones en el ámbito eclesiástico fueron reconfigurando poco a poco las relaciones entre la Corona y la Iglesia. Por otra parte, Ribeiro da Silva sostiene que la afirmación de una política confesional, de mano de la monarquía, que se ajustaba a las directrices romanas, redundó en la pérdida de influencia de los grupos favorables al humanismo cristiano.

La segunda parte del volumen atiende a los principales soportes de difusión de las ideas reformadas: el libro y la imagen.

Se abre con la contribución de Els Agten, que presenta un panorama de las traducciones de las Biblias al castellano realizadas entre los siglos XIII y XVI, con el fin de demostrar que el número de versiones completas o parciales de la Sagrada Escritura en romance en el periodo anterior a la Reforma y al siglo XVI no fue nada insignificante. El panorama trazado toma la forma de una síntesis de trabajos de la crítica acerca de la producción bíblica española antes de la Reforma, la radicalización de las posturas sobre la traducción y la lectura de la Escritura en lengua vulgar en la época reformista y las traducciones de la Biblia en castellano publicadas en el extranjero por exiliados (la llamada «Biblia de Ferrara» y las versiones de Enzinas, Juan Pérez de Pineda y Casiodoro de Reina). Retomando los trabajos de De Nave, Robben y Vermaseren, la autora recalca la importancia de la ciudad de Amberes, de cuyas prensas salieron abundantes ediciones de la Biblia en castellano.

Basándose en documentos de primera mano conservados en el Real Archivo de Bruselas y en el Archivo de la Universidad de Lovaina, Gert Gielis relata con brillo los trepidantes procesos incoados al humanista valenciano Fadrique Furió Ceriol por la universidad lovaniense entre 1556 y 1560. Furió fue procesado una primera vez después de la publicación de un libro controvertido en el que se mostraba a favor de la Biblia en lengua vernácula. La reconstrucción de los procesos pone de manifiesto la compleja interacción entre las distintas autoridades que tenían jurisdicción en materia de herejía. El estudio de Gielis tiene el mérito de dar a conocer una faceta poco conocida de la universidad flamenca (su facultad para juzgar los casos de herejía en su propio seno) y de matizar su imagen de «bastión del catolicismo».

De otra causa judicial se ocupa Maria Laura Giordano, que vuelve sobre el célebre proceso instruido contra el arzobispo de Toledo, Bartolomé Carranza, a raíz de la publicación de sus *Comentarios al Catecismo cristiano* (Amberes, 1558). La estudiosa detecta en la obra la impronta de los coloquios interreligiosos de los

años 1540, con su espíritu irenista y anhelo ecuménico. La vena evangelista que translucen las páginas de los *Comentarios* y la apuesta del autor por una iglesia cristológica, elaborada en torno al concepto paulino del beneficio de Cristo, son buena muestra de ello. En opinión de Giordano, la obra contiene en germen los argumentos que hubieran podido propiciar una «reforma católica». Una reforma que no pudo darse por haberse percibido sus propuestas como un ataque a la política del Santo Oficio.

Borja Franco Llopis cierra esta sección abordando el segundo medio de difusión privilegiado del protestantismo: la imagen. El investigador aclara el papel destacado que desempeñó el arte en la Reforma. En primer lugar, analiza la teoría protestante de la imagen para compararla después con la católica. En este apartado, rectifica de manera atinada las tesis sobre la posición de Lutero acerca de las representaciones sagradas, que no fue entendida cabalmente por sus correligionarios ni por la Iglesia católica. De hecho, si bien el reformador denunciaba la idolatría y la ostentación, a diferencia de Zwinglio, Calvino o Karlstadt, no pretendía abolir las imágenes, sino que las consideraba como un medio útil para la predicación. En segundo lugar, Franco Llopis hace una incursión en las técnicas de subversión y crítica mediante la imagen empleadas por los protestantes en la Península. Revisa la escasa documentación disponible sobre la reacción del poder político español (fundamentalmente a través de la Inquisición) a la producción y circulación de estampas satíricas, naipes y monedas con iconos infamantes. Franco Llopis concluye que los géneros artísticos empleados por los protestantes hispánicos fueron similares a lo que existían en el resto de Europa, aunque su producción fuera más reducida. El estudio comparado de dos procesos inquisitoriales incoados a españoles (Francisco Vivero y el doctor Egidio), en los que la posición del reo acerca de las imágenes fue uno de los cargos principales, muestra el alto valor y consideración del arte para representar una posición confesional.

Las seis contribuciones que conforman la tercera sección versan sobre los múltiples grupos de disidencia religiosa que brotaron en España y Portugal en el siglo XVI y sobre las «redes de sociabilidad» que se tejieron en torno a ellos.

En primer lugar, Álvaro Castro Sánchez examina los circuitos socioeconómicos y literarios que favorecieron la emergencia de un grupo de alumbrados en Palma del Río (Córdoba) en torno a Juan y María de Cazalla. Evoca asimismo las conexiones filosófico-teológicas que vinculan el alumbradismo a las doctrinas de los reformadores protestantes.

A continuación, Doris Moreno reconstruye con gran minuciosidad la tupida red de relaciones (clientelares, familiares, corporativas, de identificación espiritual, etc.) entre los grupos de disidentes ubicados en distintos puntos del reino de Castilla: Valladolid, Toro, Palencia, Zamora, Logroño y Pedrosa del Rey. Según la estudiosa, la existencia de esta densa malla de relaciones explica la enorme conmoción que suscitó el descubrimiento de los focos luteranos de Valladolid y Sevilla en 1557, por el peligro que suponían estos nexos de cara a una rápida propagación de la herejía.

Por su parte, Michel Bœglin ahonda en el papel desempeñado por Juan Gil (conocido como el doctor Egidio), canónigo magistral de la catedral hispalense, y por su red de seguidores, en la difusión de las ideas reformadas en Sevilla. Entre los años 1530-1540, las predicaciones del canónigo favorecieron la emergencia en su diócesis de una sensibilidad alejada de los postulados romanos. El doctor Egidio acabó por suscitar el recelo del Santo Oficio, que persiguió al canónigo y desarticuló su red de discípulos y amigos. El hispanista francés analiza de manera pormenorizada la redada organizada por la Inquisición contra este círculo construido en torno al doctor Egidio, la llamada «iglesia chiquita», que llegó a tener conexiones incluso fuera de la Península. El riguroso estudio llevado a cabo por Bœglin extiende las conclusiones a las que había llegado Marcel Bataillon, que veía en Juan Gil un erasmista, al hacer patente su adscripción a una sensibilidad más próxima todavía al protestantismo.

Pasando ahora al ámbito portugués, Giuseppe Marcocci inicia su contribución sosteniendo que la historia de la Reforma protestante en Portugal queda todavía por escribir. Las páginas que dedica su recepción en tierra lusitana ofrecen una primera y valiosa aproximación a este fenómeno. En su contribución, el investigador se propone rectificar la visión según la cual los portugueses permanecieron al margen de las ideas de los reformistas. Marcocci rastrea varios episodios de disidencia religiosa y una serie de procesos inquisitoriales contra portugueses que invitan a formular conclusiones mucho más matizadas acerca de la supuesta permeabilidad de Portugal a la Reforma.

Volviendo a España, Francisco Pons Fuster examina los grupos de disidentes asentados en Valencia y hace una atinada valoración de la difusión del erasmismo en la ciudad levantina, deteniéndose en las figuras de Bernardo Pérez de Chinchón, Juan de Molina y Pere Joan, ejemplos representativos de esta vinculación valenciana a Erasmo y sus ideas. La última parte de su estudio está dedicada al arzobispo de Valencia, Juan de Ribera, y sus relaciones con grupos heterodoxos.

Finalmente, Jesús M. Usunáriz estudia cómo evolucionó la represión del protestantismo en Navarra, un espacio clave debido a su proximidad con Francia. El autor insiste en que la cuestión protestante supuso no solo una preocupación religiosa sino también un problema político y militar. De hecho, la actuación inquisitorial cada vez más incisiva se superpuso a las decisiones políticas con el fin de lograr un mismo objetivo: impedir una «contaminación» que hacía peligrar no solo la fe sino también la estabilidad de la zona. Basándose en fuentes procedentes de los archivos inquisitoriales y del Archivo General de Navarra, Usunáriz delinea el perfil social de los procesados y su bagaje doctrinal. Discute también la existencia de comunidades de reformados en Navarra y se pregunta sobre la percepción social de los protestantes. Asimismo, su estudio pone de manifiesto la red de relaciones con Francia, de donde procedía la mayoría de los acusados y los miembros de los cenáculos reformados en Navarra.

La cuarta y última sección se centra en los círculos de exiliados que prolongan la recepción de las doctrinas reformadas en la Península. Los cuatro capí-

tulos iluminan aspectos desatendidos de sus actividades y sus vínculos con los territorios ibéricos.

En el primer capítulo, Ignacio J. García Pinilla ofrece un interesante estudio sobre el poco conocido grupo de expatriados españoles en Roma. En torno a los años 1530, la ciudad pontificia acogió a erasmistas alcalaínos que huían de la represión inquisitorial. Ya en la década posterior, españoles exiliados integraron círculos de criptoprotestantes italianos, perseguidos por la Inquisición romana, recién instaurada. A diferencia de Ginebra o Amberes, se trataba de círculos ocultos, lo cual, explica el autor, dificulta su investigación. García Pinilla se fija asimismo en la trayectoria de exiliados que se unieron a la disidencia romana (Diego de Enzinas, Juan Ramírez, Alonso Zorilla, Juan Páez de Castro). Concluye que se podría ampliar todavía la nómina de españoles que emigraron a Roma, así como profundizar en el estudio de las clientelas que se construyeron en torno a los cenáculos protestantes romanos.

La contribución de Steven Griffin explora un aspecto escasamente estudiado de la figura de Casiodoro de Reina (conocido sobre todo por la llamada «Biblia del Oso», publicada en el exilio): la original y compleja doctrina en que sistematiza la relación entre Cristo y la Iglesia. Dicha doctrina se articula, según las expresiones empleadas por Griffin, entre una «cristología eclesial» y una «eclesiología cristológica». Griffin entrevé en la teología de Reina una clara intención ecuménica y misionera.

A continuación, Xavier Espluga sigue el recorrido del humanista catalán Pere Galès, desde Valencia, pasando por Italia y Ginebra, hasta Francia. Al mismo tiempo que rastrea su trayectoria por Europa, el investigador reconstruye hábilmente la evolución de sus posiciones teológico-doctrinales, que se fueron radicalizando progresivamente al hilo de su andadura geográfica y religiosa. Según Espluga, el humanista se adhirió a posiciones reformistas en sus años valencianos, aunque fue en Italia donde se documenta por primera vez su heterodoxia. Luego, en Ginebra, ejerció como profesor en el seno de la comunidad universitaria calvinista. Finalmente, en Francia, se dedicó a la docencia en colegios hugonotes y pasó a defender posiciones mucho más radicales, como las que lindaban con el anabaptismo.

Carlos Gilly cierra magistralmente esta parte con un extenso estudio en el que reconsidera de manera muy convincente la influencia del humanista Sébastien Castellion (hijo de españoles exiliados en Francia) sobre los heterodoxos españoles, que ha sido frecuentemente ignorada.

En el epílogo, Pierre Civil ofrece un sugestivo estudio de un grabado del auto de fe de Valladolid de 1559, *Hispanissche Inquisition*, realizada probablemente en el último tercio del siglo XVI. Aunque la imagen parece mostrar una simple preocupación por restituir la realidad, Civil detecta en esta representación elementos que elaboran una «escenografía del horror», haciendo visible la crueldad y el carácter implacable de la represión inquisitorial. En efecto, el autor entiende que la finalidad de la obra era indignar y fijar aquel trágico suceso en

la memoria del público protestante, alimentando al mismo tiempo la incipiente «leyenda negra».

En síntesis, los estudios recogidos en este volumen construyen una cronología más precisa de la recepción en los reinos peninsulares de las doctrinas reformadas antes de la clausura del Concilio de Trento. Permiten vislumbrar con mayor claridad las evoluciones en la percepción de la Reforma, la reacción ante sus doctrinas novedosas y la profundización de las discrepancias dogmáticas entre católicos y protestantes. Las contribuciones dejan claro que la forma de aprehender las ideas de los reformadores no fue homogénea a escala del imperio ni en el ámbito de cada reino, ni tampoco a lo largo del siglo XVI. Asimismo, se profundiza de manera significativa en el conocimiento de los círculos de difusión de la Reforma fuera y dentro la península ibérica. El estudio de las conexiones y redes de relaciones que se tejieron en torno a ellos permite revelar aspectos ignotos de los cenáculos de disidentes a la vez que depara sugerentes perspectivas para seguir ahondando en dichos cenáculos.

En la conclusión del volumen, los editores realizan un eficaz balance de las distintas aportaciones y abren a su vez prometedoras líneas de investigación. Entre las múltiples sendas que trazan parece especialmente sugestiva la incitación a variar la escala: alientan a realizar estudios de la recepción de la Reforma a nivel individual y local (ciudades y provincias), a ahondar en las modalidades varias de «recepción activa» de las obras de los reformadores leídas en la Península, a investigar el arraigo social y económico de los miembros de círculos de disidentes y a llevar a cabo un examen global de los colectivos de exiliados peninsulares y de las comunidades que los acogieron para poder inscribir a España y Portugal dentro de la historia europea de la Reforma. Las perspectivas que se plantean son otras tantas invitaciones a seguir la estela de esta excelente publicación, que, con toda probabilidad, marcará un hito en la historiografía de la Reforma.

CC BY

Sònia Boadas
Dos epistolarios inéditos de Diego de Saavedra: un diplomático en el Franco Condado y en Münster
Besançon, Annales Littéraires de l'Université de Franche-Comté, 2015, 478 p.

Tibor Monostori
Hungarian Academy of Sciences
monostori.tibor@btk.mta.hu

Spanish historiography has yet to produce its own, up-to-date, source-based summary of the Thirty Years' War. There has always been a strong and palpable interest in the subject, as recently demonstrated by the summer course in 2018, organised by IULCE,[1] and the many monographs about the age of king Philip IV of Spain (1621-1665) and his prime minister, the count-duke of Olivares (1621-1643),[2] as well as several tomes about the war itself.[3] However, in terms of the foreign policy and strategy of the Spanish Monarchy, these and other compilations of the past did not rely on the relentless archival scrutiny that is a must in the fragmented, demanding, multilingual document landscape of the composite state of Spain and its European allies and opponents.[4]

It is not a coincidence that many works by foreign researchers, like the pioneering books of J. H. Elliott, René Vermeir and Peter Wilson, have been translated into Spanish in order to meet Spanish scholarship's demands and hunger for history.[5] A sourcebook published in the Czech Republic 40-50 years ago provides more insight into Spanish military strategy than any docu-

1. Instituto Universitario 'La Corte en Europa' (IULCE): *La Guerra de los Treinta Años como conflicto confesional (1618-2018)*, Alcázar de San Juan, Spain, 18-20 June 2018.
2. E.g. Rivero Rodríguez (2017).
3. Negredo del Cerro (2016), Usunáriz (2016), Borreguero Beltrán (2018).
4. There are many notable exceptions, such as that of Fraga Iribarne (1955).
5. Elliott (2004), Vermeir (2006), Wilson (2018).

ISSN 2462-6813 (papel), ISSN 1988-1088 (en línea)
https://doi.org/10.5565/rev/studiaaurea.335

ment series available in Spain so far,[6] except for the unfinished, but exemplary and meticulous series by Aldea Vaquero.[7]

A conspicuous, gaping void exists in our knowledge of the peace negotiations conducted in Westphalia (1643-1648). Here again, interest has led recently to the production of some excellent works.[8] For printed sources, the immense and illustrious Acta Pacis Westphalicae (APW)[9] is matchless, even if the Dutch, the Venetian and the Spanish correspondences are still unedited (although this task has been in the plans for more than 50 years); in contrast, many Imperial, French and Swedish letters, diaries, protocols and other official papers have been published. It is no wonder that no one has yet written the full history of the treaties from Spain's angle. Who would spend years looking at the (as of 2018) 47 volumes of the APW for the many traces of Spanish policy making and the unpublished sources from dozens of European archives? The ones we find in the *CoDoIn* series are obviously insufficient.[10] Language barriers are also considerable; for example, the magnificent and innovative German-language summary by Rohrschneider about the relationship between the French and Spanish envoys, based on primary archival research, has not received attention in Spain.[11]

Likewise, we are yet to understand in depth the sensitive relationship between the Franche-Comté – part of the Burgundian Circle of the Holy Roman Empire, headed by the kings of Spain from the times of Emperor Charles V (1519-1556) until the second half of the 17th century – and the rest of Germany, France and the Swiss cantons during a bloody and intensive period of the Thirty Years' War. The correspondence between the entitled Spanish diplomacy and the parliament of the Franche-Comté in Dole is therefore of great importance.

Sònia Boadas' edition of hundreds of so far entirely unknown letters and other documents related to the writer and diplomat Diego Saavedra Fajardo (1584-1648), who was on multiple occasions envoy to the Franche-Comté and the neighbouring Swiss cantons in the 1630s and 1640s and was also one of the Spanish plenipotentiaries of the peace negotiations in Münster, Westphalia, is a unique and much-needed contribution to several fields of research and deserves our attention.

First, Sònia Boadas, a philologist by profession, having received her PhD at the University of Girona, has begun to satisfactorily fill the lacuna left by some of the missing volumes of the APW. The author of several critical editions of a number of important Golden Age writers, including Lope de Vega and Saavedra

6. Polisensky (1971-1981).
7. *Correspondencia de Saavedra Fajardo 1631-1634.*
8. Manzano Baena (2011).
9. *Acta Pacis Westphalicae* (1962).
10. *Colección de Documentos Inéditos para la Historia de España* (1884).
11. Rohrschneider (2006).

Fajardo,[12] Boadas is thereby paying with this volume a long outstanding debt on behalf of Spanish and European historiography.

Second, most published diplomatic correspondences concerning Spain have thus far contained letters and documents between the envoys and the decision makers sitting in Madrid, but not between the diplomats and other rulers of lower rank of the House of Austria. However, a publication of such documents would obviously aid us considerably in understanding the moving forces and motives of the agents of the dynasty. An excellent example of this in Boadas' book is the correspondence between Saavedra and the marquis of Castel Rodrigo.[13] His letters from and to Phillip IV are also invaluable discoveries, since a large portion of original diplomatic correspondence from these decades has been lost and cannot be found in the State Archives in Spain, including the well-known General Archive of Simancas.

Third, though we have heard about the identification of a number of unpublished writings and letters of Saavedra from almost every decade of his career (and it has been always a rewarding task of scholars to edit those[14]), the discovery of multiple sets of collected letters for such a well-researched author like Saavedra Fajardo is extraordinary. The Departmental Archives of Doubs (Besançon-Planoise, France), the Library of Study and Conservation and Municipal Archives (Besançon, France), the National Archives of Catalonia (Barcelona, Spain), and the Estense Library (Modena, Italy) have not or have only scarcely been investigated thus far. Hopefully this discovery will set in motion new research in those precious manuscript collections.

The researcher may find of special interest the *Appendix*, in which diplomatic instructions and mandates (*plenipotencias, poderes*) as well as historically important documents about Saavedra's title of membership in the Royal and Supreme Council of the Indies can be studied. At the end of his career Saavedra assumed the role of leader and instructor of ambassadors in Madrid, and for this, Boadas's book provides new sources.

A possible criticism of this edition of documents might be the omission of a longer introduction to the historical landscape and the lack of more detailed annotations and cross-references with the APW and other sourcebooks and monographs. Also, the absence of reference to the parallel correspondences. However, we do not live in an ideal world and the extent of such a task, as

12. Boadas (2015), Boadas (2016), and others. A number of her papers shed new light on several biographical, literary, historical and artistic elements of the life and works of Saavedra Fajardo.

13. Manuel de Moura y Corte-Real, II marquis of Castel Rodrigo, governor-general of the Spanish Netherlands, including the Franche-Comté (1644–1647).

14. The list of publications, beginning with the collected papers of Luis Salazar y Castro (1658-1734) in the 17th century and the Biblioteca de Autores Españoles (1853) to the present year, is extensive. For a recent compilation (both editions and papers), see: <http://www.cervantesvirtual.com/portales/diego_saavedra_fajardo/su_obra_bibliografia/>.

clearly explained above, is so enormous that the author made a wise choice in focusing mostly on the new texts themselves and their environment and process of creation.

This said, small excerpts and summaries for each of the 460 documents would have aided the reader, since in the current format the researcher has to scan each individual document to determine if it contains something of interest. Since Saavedra Fajardo was a global *personaje* in terms of both his literary production[15] and his diplomatic endeavours (which were well-known and respected in all major courts of the House of Austria, including Brussels, Vienna and Madrid), the extracts could have been presented in both English and Spanish. The index of names and the bibliography are very helpful.

Recently both the Saavedra studies (the discovery of new texts and unpublished correspondences of which Sònia Boadas is aware) and the research around the Thirty Years' War have gained momentum, and in the next years significant new results are expected from a variety of scholars in both fields.[16] As advances are made, the present book will be widely used as a foundation for further investigations and will probably generate new research while underscoring again the vital importance of primary sources in the Humanities: the closer we get to original texts, the deeper understanding we attain of the author and the writings we have inherited. Sònia Boadas has done her part and created an almost exemplary product. Now it is scholarship's turn to make use of the new, valuable sources and move forward in both historiography and philology.

15. The most important *obra* of the Murcian writer is the *Idea de un Príncipe Político Christiano representada en cien empresas* (abbreviated here as *Empresas Políticas*) (1640, Munich), translated into multiple languages and republished many times in the 17th century.
16. Most recently: Monostori (2019).

Bibliography

Acta Pacis Westphalicae, Münster, Aschendorff, 1962.

Boadas, Sònia (ed.), Lope de Vega, *La ingratitud vengada*, en Parte XIV de Comedias, coord. J. E. López Martínez, Madrid, Gredos, 2015, 913-1051.

—, *Locuras de Europa, Saavedra Fajardo y la Guerra de los Treinta Años*, Madrid-Frankfurt am Main, Editorial Iberoamericana Vervuert, 2016.

Borreguero Beltrán, Cristina, *La guerra de los Treinta años 1618-1648. Europa ante el abismo,* Madrid, La Esfera de los Libros, 2018.

Colección de Documentos Inéditos para la Historia de España, Madrid, Miguel Ginesta, vol. 82, 1884.

Correspondencia de Saavedra Fajardo 1631-1634, Aldea Vaquero, Quintín (ed.), I-III, Madrid, CSIC, 1986-2008.

Elliott, John Huxtable, *El conde-duque de Olivares*, Madrid, Crítica, 2004.

Fraga Iribarne, Manuel, *Don Diego de Saavedra Fajardo y la diplomacia de su época*, Madrid, Dirección General de Relaciones Culturales del Ministerio de Asuntos Exteriores, 1955.

Manzano Baena, Laura, *Conflicting Words: The Peace Treaty of Münster (1648) and the Political Culture of the Dutch Republic and the Spanish Monarchy*, Leuven, Leuven University Press, 2011.

Monostori, Tibor*, Saavedra Fajardo and the Myth of Ingenious Habsburg Diplomacy. A New Political Biography and Sourcebook*, A Coruña, SIELAE, 2019.

Negredo del Cerro, Fernando, *La Guerra de los Treinta Años: una visión desde la Monarquía Hispánica*, Madrid, Síntesis, 2016.

Polisensky, J. V. et al. (ed.), *Documenta Bohemica bellum tricennale illustrantia*, vol. 1-7, Prague, Academia, 1971-1981.

Rivero Rodríguez, Manuel, *El conde duque de Olivares. La búsqueda de la privanza perfecta*, Madrid, Polifemo, 2017.

Rohrschneider, Michael, *Der gescheiterte Frieden von Münster. Spaniens Ringen mit Frankreich auf dem West-fälischen Friedenskongress (1643-1649)*, Münster, Aschendorff, 2006.

Vermeir, René, *En estado de guerra: Felipe IV y Flandes, 1629-1648*, Madrid, CSIC, 2006.

Usunáriz, Jesús María, *España en Alemania: la Guerra de los Treinta Años en crónicas y relaciones de sucesos,* New York, IDEA, 2016.

Wilson, Peter H., *La Guerra de los Treinta Años I-II*, Madrid, Desperta Ferro, 2018.

CC BY

Eduardo Olid Guerrero y Esther Fernández (eds.)
The image of Elizabeth I in early modern Spain
Lincoln, University of Nebraska Press, 2019, 391 p.
ISBN 9781496208446

Javier Burguillo
Universidad de Salamanca
jburguillo@usal.es

La University of Nebraska Press es una editorial con una dilatada trayectoria en el mundo académico de los Estados Unidos, que, desde hace poco más de un lustro, ha hecho una apuesta por los *Early Modern Studies*. En su catálogo encontramos varios títulos dedicados a la cultura inglesa de este periodo y un número creciente de obras que se interesan por la tradición hispánica. Esta novísima monografía (marzo de 2019) se sitúa dentro de esta última línea editorial y pasará por ser uno de los primeros estudios multidisciplinares sobre la representación de Elizabeth Tudor en la España de los Austrias que se publica en inglés desde una perspectiva académica anglosajona.

Desde finales del siglo xx, los historiadores de Gran Bretaña y Estados Unidos han examinado con detalle los retratos y los escritos de esta reina, y han realizado valiosos estudios sobre la producción simbólica generada en torno a su figura (narrativa, teatro y cine), hasta llegar a la configuración del mito. Al mismo tiempo, han peinado con morosidad casi todos los aspectos de su actividad política. Pero resulta poco común encontrar en sus publicaciones algún interés por la propaganda anti-isabelina escrita en español. Este libro comienza, de hecho, con una presentación de Susan Doran —destacada especialista británica en el reinado de Isabel I— que subraya precisamente esta novedad dentro del panorama académico citado. Le sigue una extensa introducción, titulada «Semper Eadem, Semper Mutatio», que corre a cargo del editor principal, Eduardo Olid. Según se indica en las primeras páginas, su objetivo es describir y analizar el modo en que se construyó la imagen de esta reina en la Monarquía hispánica y en sus aliados, dentro de la pugna ideológica y política que surgió entre las naciones protestantes y las católicas. Y su intención es enriquecer la tendencia —marcadamente insular— de los estudios sobre la monarquía de la Reina Virgen con el análisis de los discursos elaborados fuera de sus dominios.

ISSN 2462-6813 (papel), ISSN 1988-1088 (en línea)
https://doi.org/10.5565/rev/studiaaurea.375

El libro está formado por diez capítulos, que pretenden responder a estas preguntas: «primera, ¿cómo fue considerada la estrategia política e iconográfica isabelina al otro lado del Canal? Segunda, ¿cuán influyente fue la presencia de España en las políticas de Isabel I y en la representación de su personalidad pública? Y tercera, ¿de qué manera evolucionó su imagen y su legado se convirtió en algo legendario para el público español después de su muerte?» (p. 2, trad. mía). Y su contenido se agrupa en tres apartados. El primero engloba los cuatro primeros capítulos y está dedicado a las relaciones políticas hispano-inglesas durante el reinado de Isabel I. En el capítulo inicial, Magdalena de Pazzis Pi Corrales describe cómo fluctuaron las relaciones entre ambas potencias a lo largo del Quinientos —desde la amistad a la confrontación armada— especialmente durante los años en que gobernó esta reina. En el segundo, Jesús M. Usunáriz presenta los ítems más relevantes de la propaganda anti-isabelina y el modo en que se difundió por Europa a través de los escritos de ciertos sectores intelectuales (jesuitas españoles y extranjeros, diplomáticos, cronistas). Dentro de ese corpus, además, analiza los distintos apelativos que la reina fue asumiendo en la opinión pública hispánica: reina bastarda e incestuosa, Jezabel del Norte, nueva Atalía, perseguidora de los católicos, serpiente diabólica, etc. En el tercer capítulo, Valerie Billing se adentra en un mundo novedoso y complejo al estudiar la «intense physical violence» (p. 127) que encuentra en tres oraciones en español dentro de las *Christian prayers and meditations in English, French, Italian, Spanish, Greeke, and Latine* (Londres, 1569), que reflejan el protagonismo creciente de España como una amenaza que se cierne sobre Inglaterra, con un lenguaje que contrasta, tanto en los temas como en el tono, con el que se utiliza en esta misma colección para aludir a otras naciones católicas. Mercedes Alcalá-Galán, en el capítulo cuatro, descubre algunas huellas de la rivalidad entre Inglaterra y España en varias representaciones de la reina de finales del siglo XVI y principios del siglo XVII. El grabado de 1625 de Thomas Cecil es el ejemplo más evidente, pero la autora encuentra alusiones en otros retratos menos conocidos. Propone, por ejemplo, que el bordado estampado con motivos florales y animales del vestido de la reina en el famoso retrato del Hardwick Hall remite a las posesiones americanas de España.

Figura 1
Isabel I de Inglaterra, «Hardwick Portrait»,
artista desconocido (1599) (figura 11 del libro, p. 160).

En el segundo apartado encontramos tres estudios sobre las «Visual and Literary Images of the *Jezabel del Norte*». En el quinto capítulo, Claudia Mesa Higuera se interesa por las representaciones de Isabel I realizadas en Europa continental. Aunque el rostro de la reina era conocido en España a través de las miniaturas de los obsequios diplomáticos y de retratos a tamaño real, se conservan pocas imágenes suyas producidas en España que fueran destinadas al público español. La autora analiza las que han sobrevivido (varias medallas, una talla en madera y un grabado) y explica que no se deben entender como «examples of toxic visual political propaganda» (p. 211), al modo de los discursos

en prosa o verso que estamos viendo en este libro, sino más bien como una crítica sutil que se enmarca dentro del decoro regio. El capítulo seis, «Political Rhetoric in Lope de Vega's Representation of Elizabeth I», escrito por Alejandro García-Reidy, se centra en analizar la figura de la reina tal y como la construye Lope en *La Dragontea* (1598) y en la *Corona trágica* (1627), pero no sólo desde la polémica religiosa, que es el aspecto en el que la crítica suele incidir, sino también desde la retórica política, ya que Lope presenta a Isabel I dentro de la óptica de la tiranía. El objetivo de García-Reidy es completar esta laguna crítica, pues lo religioso no se puede separar de lo político, como se advierte en el apartado que dedica a señalar cómo este discurso político está presente en otros críticos europeos anti-isabelinos. En el capítulo siete, Jesús David Jerez-Gómez examina la poesía satírica, tanto popular como culta, que sirvió abiertamente a la causa española contra Inglaterra en el contexto de los enfrentamientos navales de finales del Quinientos, e ilustra cómo el sentimiento anti-inglés en estas obras pretendía contestar la propaganda anti-española emitida desde Inglaterra. Podemos destacar aquí los romances escritos para preparar el desembarco de la Gran Armada, y las obras de autores tan destacados como Cervantes, Góngora, Lope de Vega o Cristóbal de Virués, que perpetúan muchos de los apelativos dedicados a Isabel que he citado anteriormente.[1]

Los tres últimos estudios analizan la representación de la reina ante los espectadores españoles, en un apartado titulado, de forma dramática: «*The Queen is dead!* Isabel Tudor in the Spanish Ethos and for a Spanish Audience». Comienza con un artículo de Alexander Samson, que nos ofrece un análisis de la caracterización que Pedro de Ribadeneyra hace de ella en la *Historia eclesiástica del cisma del reino de Inglaterra* (1588), una crónica que en parte es traducción del *De origine ac progressu Schismatis Anglicani* de Nicholas Sander y en parte es ampliación del jesuita.[2] Después analiza cómo Cervantes, al publicar *La española inglesa* dentro de su colección de *Novelas ejemplares* (1613), se desvió paradójicamente de la caracterización crítica habitual: un asunto complejo que ha recibido recientemente otros tantos acercamientos críticos, como los de Forteza (2018a) o Galván (2014).

En el capítulo nueve, Adrián Izquierdo examina y contextualiza la *Historia trágica de la vida del duque de Biron* (1629) escrita por el historiador español Juan Pablo Mártir Rizo (1593-1642), que incluye un pasaje con una representación

1. A la caracterización descrita en el capítulo dos de este volumen, se puede añadir otro artículo del propio Usunáriz (2015: 58-68), y el estudio de los personajes ingleses que aparecen retratados en las *Rimas* de Lope (Burguillo 2018a).

2. En este ensayo se tiene ya presente la traducción al inglés y el análisis de la *Historia eclesiástica del cisma de Inglaterra* que ha propuesto Weinreich recientemente (Ribadeneyra 2017). Como afirma Burguillo (2018b) al tratar sobre interés de esta edición, el mundo hispánico debe realizar un esfuerzo para poner al día las propuestas de estudio y el texto de la edición castellana al uso (Ribadeneyra 1945).

muy benévola de la reina. Izquierdo entiende que este retrato de Isabel I como gobernante ejemplar —posee todas las virtudes políticas y la capacidad para dominar sus propias pasiones— se debe a la apropiación que hace Martín Rizo de la *Histoire de France* (París, 1605) del historiador francés Pierre Matthieu (1563-1621). El biógrafo español podría haber omitido la descripción original de la visita de Biron a Inglaterra, pero la incluyó con la intención de alabar la aplicación de la razón de Estado en la ejecución del conde de Essex. De esta forma, llama la atención sobre el peligro de los ministros demasiado ambiciosos (como Essex y como Biron) en el contexto español.

En el capítulo final, «Unma(s)king the Queen», Esther Fernández se interesa por la caracterización de Isabel I en las tablas del teatro clásico español. Se centra para ello en dos obras: *El conde de Sex* (1633) de Antonio Coello, que desarrolla la relación sentimental de la reina con el conde Essex; y *La reina María Estuarda* (impresa en 1674) de Juan Bautista Diamante, que dramatiza el encuentro entre las reinas de Inglaterra y de Escocia. Después de su análisis, Fernández sostiene que ambos dramaturgos seleccionaron estas historias y estos personajes para proyectar una imagen negativa de Isabel I ante los espectadores españoles. Al hilo de estas consideraciones, sorprende advertir la poca presencia del conflicto anglo-español en el caudal de dramas históricos del teatro clásico español[3] —frente a lo sucedido con otros conflictos políticos—, y cómo ese antagonismo se muestra a veces de forma indirecta o críptica (Forteza 2018b).

En suma, estos ensayos consiguen avivar el interés por desarrollar nuevos enfoques en el estudio del conflicto hispano-inglés dentro del ámbito universitario anglosajón. Una nueva perspectiva que subraya el profundo sentido internacional de la literatura política del periodo, con obras e imágenes enormemente productivas a la hora de configurar imaginarios políticos y participar en la pugna cultural que precedía al ejercicio de la diplomacia (y de las armas). Conviene señalar, ya por último, el esfuerzo de los editores por incluir un número generoso de ilustraciones y el interés explícito de varios autores de que sus aportaciones sirvan como un punto de partida para futuras investigaciones a este y al otro lado del Canal de la Mancha.

3. Véase el catálogo y el análisis de piezas españolas de temática inglesa que ofrece García-Reidy (2012) y los estudios de Zaida Vila (por ejemplo, el más reciente: Vila 2017).

Bibliografía

Burguillo, Javier, «Lope de Vega y la causa de Inglaterra: notas de contexto sobre los poemas de las *Rimas* dedicados a la pérfida Albión», en *Lope de Vega y el Humanismo Cristiano*, ed. Jesús Ponce Cárdenas, Frankfurt am Main y Madrid, Iberoamericana (Col. Biblioteca Áurea Hispánica, 124), 2018a, 177-205.

—, «Nuevas lecturas sobre la Reforma anglicana: la primera traducción inglesa de la *Historia eclesiástica del cisma del reino de Inglaterra* de Pedro de Ribadeneyra», *Studia Aurea. Revista de Literatura Española y Teoría Literaria del Renacimiento y Siglo de Oro*, 12 (2018b), 357-372.

Forteza, Deborah, «Una reina de novela: Isabel de Inglaterra y la ejemplaridad en Cervantes, Ribadeneyra y Yepes», *Hipogrifo: Revista de Literatura y Cultura del Siglo de Oro*, 6.2 (2018a), 75-86.

—, «Beasts, Harpies and Medeas: Tudor Representations in Lope and Calderón», *Anuario calderoniano*, 11 (2018b), 81-99.

Galván, Juan Fernando, «Los católicos secretos en *La española inglesa*», *Anales cervantinos*, 46 (2014), 67-82.

García-Reidy, Alejandro, «La construcción histórico-poética de Inglaterra en el teatro de Lope», en *Europa (historia y mito) en la comedia española*, ed. Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Elena E. Marcello, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2012, 67-80.

Ribadeneyra, Pedro de, *Historia eclesiástica del cisma de Inglaterra*, en *Historias de la Contrarreforma*, ed. Eusebio Rey, Madrid, BAC, 1945, 853-1326 (hay una reimpresión de 2009).

—, *Pedro de Ribadeneyra's Ecclesiastical History of the Schism of the Kingdom of England. A Spanish Jesuit's History of the English Reformation*, ed. y trad. Spencer J. Weinreich, Leiden/Boston, Brill, The Netherlands, 2017.

Usunáriz, J. M., «"Envidia de la potencia del Rey Católico": respuestas españolas a las críticas de sus enemigos en los siglos xvi y xvii», en *España ante sus críticos: las claves de la leyenda negra*, ed. Y. Rodríguez Pérez, A. Sánchez Jiménez y H. den Boer, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, 2015, 45-66.

Vila Carneiro, Zaida, «La representación de las identidades nacionales española e inglesa en el teatro de principios del siglo xvii», *Hesperia: Anuario de filología hispánica*, 20.2 (2017), 139-154.

UAB
Universitat Autònoma de Barcelona

Universitat
de Girona