Studia Aurea

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

14

Vol. 14 (2020) · 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

Edición
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

Impresión
Universitat Autònoma de Barcelona
Servei de Publicacions
08193 Bellaterra (Barcelona). Spain
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

Veinte años de "Imprenta y crítica textual en el Siglo de Oro"
Laura Fernández, Rafael Ramos
Introducción 5-34
Ignacio Echevarría, Lola Pons, Francisco Rico
Pórtico: La importancia del método
(algunas lecciones aprendidas y mucho trabajo pendiente). 35-38
Alejandra Ulla Lorenzo
Repertorios, catálogos y diccionarios: localización,
identificación y descripción de la literatura áurea impresa 39-62
Susanna Allés Torrent
Crítica textual y edición digital o
¿Dónde está la crítica en las ediciones digitales? 63-98
María Isabel Toro Pascua
Un impreso desconocido de los Cromberger: los sermones
castellanos de san Vicente Ferrer sobre el Anticristo
(Sevilla, 1549) y su difusión en el ámbito de la Reforma. 99-138
Luis Gómez Canseco
Después de tirar los pliegos: Otras vidas del libro
en la imprenta a la luz de dos casos ejemplares.. 139-162
Sònia Boadas, Laura Fernández
Los títulos de las comedias de Lope de Vega:
oscilaciones y cambios de los autógrafos a la imprenta.. 163-212

Artículos
Pedro Martín Baños
Pedro Martínez de Osma: Inquisición y censura
académica en Castilla. Una reevaluación 215-270
Rafael Bonilla Cerezo
El peregrino confuso (Góngora, *Soledades*, 1613, vv. 1-4) 271-324
Rubén Gálvez Martín
Vínculos, amistades y *Avisos* en la Castilla del Siglo de Oro:
una aproximación al entramado noticioso entre Jerónimo
de Barrionuevo y Lorenzo Francés de Urrutigoyti 325-366

Antonio Sánchez Jiménez
Perfil autorial en los sonetos de *La Filomena* (1621),
de Lope de Vega 367-394
Marco Federici
Teoría y práctica de la guerra: Francisco de Pedrosa
y un episodio sobre la toma de África 395-420
Manuel Piqueras Flores
Fortuna editorial de Salas Barbadillo:
balance y tareas pendientes 421-442
María Luisa Lobato
Moreto, poeta en la sociedad de su tiempo. 443-462
Rafael Massanet Rodríguez
Entre siete y doscientas comedias: hacia la fijación
del corpus dramático de Alonso Remón 463-486
Giovanna Fiordaliso
El necio bien afortunado de Salas Barbadillo
y su traducción italiana 487-516
Lara Vilà
El "valiente caballero" que no fue "astuto capitán".
La captura de Alberto de Brandemburgo en la literatura
sobre la Guerra de Alemania 517-536
Anderson Magalhães
L'immagine della marchesa: Bernardo Tasso e la raffigurazione
di Vittoria Colonna nel «Libro secondo degli Amori» 537-578

Documentos
Nerea Yera
Nuevo mundo y Conquista de Francisco de Terrazas,
una primera aproximación 581-616

Artículos de revisión
David González Ramírez
Francisco Truchado reinventa *Le piacevoli notti* de Straparola:
nuevas propuestas editoriales de una traducción antigua 619-624

Reseñas
David Martín López
Ana María Carabias Torres. *La primera historia de una universidad.*
La "Historia de la Universidad de Salamanca de Pedro Chacón 627-630
Pedro Ruiz Pérez
Clea Gerber. *La genealogía en cuestión: cuerpos, textos*
y reproducción en el "Quijote" de Cervantes 631-636

Guillermo Serés
Ginés Torres Salinas. *El corazón del mundo.*
La cultura del Sol y la poesía del siglo XVI 637-644
Lara Vilà
Joan Pujol. *Els poemes de Lepant*.
A cura d'Eulàlia Miralles i Pep Valsalobre. 645-648
Oriol Miró
Fabio Massimo Bertolo; Marco Cursi; Carlo Pulsoni.
Bembo ritrovato. Il postillato autografo delle «Prose» 649-652
Giovanni Caravaggi
Il Cancionero *MS. brancacciano V A 16 della Biblioteca Nazionale*
di Napoli, edizione critica e studio di Antonietta Molinaro 653-656
Ilaria Resta
Daniel Fernández Rodríguez. *Entre corsarios y cautivos.*
Las comedias bizantinas de Lope de Vega, su tradición y su legado 657-662
Juan Gil
Pedro Martín Baños. *La pasión de saber. Vida de Antonio*
de Nebrija. Prólogo de Francisco Rico 663-668
Krinka Vidaković
María Sánchez-Pérez. *El Quijote en judeoespañol* 669-672

Veinte años de "Imprenta y crítica textual en el Siglo de Oro"

Introducción[1]

Laura Fernández
Universitat Autònoma de Barcelona
laura.fernandez.garcia@uab.cat

Rafael Ramos
Universitat de Girona
rafael.ramos@udg.edu

En un viaje a Lieja, en 1333, Francisco Petrarca descubrió un manuscrito del *Pro Archia* de Cicerón, que copió y anotó. El códice original y la copia se perdieron, pero no así las anotaciones, que pasaron a varios de los manuscritos posteriores que conservan la obra. Con una de esas marcas Petrarca destacaba el siguiente fragmento:

> ut me pro summo poeta atque eruditissimo homine dicentem, hoc concursu hominum literatissimorum, hac vestra humanitate, hoc denique praetore exercente iudicium, patiamini de studiis humanitatis ac litterarum paulo loqui liberius… ('ya que represento a un poeta excelso y hombre de gran erudición, ante una audiencia que ha congregado a hombres tan devotos de las letras, ante un tribunal de tamaña humanidad, y donde preside este de entre todos los magistrados, permitidme que hable algo más libremente del afán por la cultura y por las letras…').[2]

Eran los primeros pasos del Humanismo y la Filología. Ese "afán por las letras" se traducía ya en la recuperación para el lector del mejor texto posible. Desde entonces puede seguirse un hilo ininterrumpido de eruditos que han intentado eso mismo con las herramientas que cada uno ha tenido a su alcance.[3]

1. El presente monográfico se inscribe en las actividades de los proyectos financiados por el Ministerio de Ciencia e Innovación "Cultura Escrita Cortés en la Corona de Aragón: materialidad, transmisión y recepción" (PID 2019-109214 GB-I00) y "Edición y estudio de treinta y seis comedias de Lope de Vega" (PGC2018-094395-B-I00), y por la Generalitat de Catalunya, "LT&T: Literary Traditions and Texts of the Early Modern Period: Iberia and Italy" (2017 SGR 00390).
2. Los datos y la traducción se toman de Reeve (1998: 42-44); en la bibliografía aducida en las notas 4 y 5 se informa sobre los manuscritos conservados.
3. Para un repaso histórico de la filología clásica, véase Pfeiffer (1981).

ISSN 2462-6813 (papel), ISSN 1988-1088 (en línea)
https://doi.org/10.5565/rev/studiaaurea.422

La edición de textos moderna, la crítica textual entendida como ciencia, tiene, si no su origen, su primera manifestación lo suficientemente exitosa en la figura de Karl Lachmann, quien, al arrimo de la sistematicidad positivista del siglo XIX, propuso y ejercitó en sus ediciones de textos clásicos un método basado en la recensión de testimonios, su filiación mediante el error común y la confección de un *stemma* que guiara en la reconstrucción de un original. Con ello se relegaba la herramienta más utilizada hasta entonces, la enmienda *ope ingenii*, menos 'científica', a los casos de lecturas adiáforas. A partir de ahí, sus seguidores y detractores, así como sus adaptadores, fueron configurando la discusión filológica en torno a la práctica de la edición a lo largo del siglo XX.[4]

Entre los seguidores destacaron el benedictino dom Henri Quentin y Gaston Paris; y entre sus detractores, un alumno del propio Gaston Paris, Joseph Bédier, quien observó que los *stemmata* no podían, por principio, reducirse siempre a estructuras binarias sin que hubiera una disfunción del método. En consecuencia, propuso utilizar un *bon manuscrit*, esto es, elegir un solo testimonio, el mejor, que, enmendado de sus errores, podía ofrecerse como base de edición.[5]

La discusión de esos postulados propició, a finales de los años veinte, la aparición del libro de Paul Maas, *Textkritik*, que cuestionaba, entre otros puntos, la verticalidad del *stemma*, introduciendo el problema de la contaminación entre testimonios.[6] Esa obra será la base de las nuevas formulaciones de la crítica del texto, con amplia difusión sobre todo en Italia. Surgen así los trabajos tanto teóricos como prácticos de Santorre Debenedetti (1928 y 1937), Giorgio Pasquali (1934), Michele Barbi (1938), y, un poco más tarde, Gianfranco Contini (1943, 1970 y 1986), D'Arco Silvio Avalle (1972), Aurelio Roncaglia (1975), Amedeo Quondam (1983) y Cesare Segre (1991 y 1998), entre muchos otros.[7]

En el ámbito hispánico, Fernando Lázaro Carreter, con su edición crítica del *Buscón*, de 1965, había empezado a aclimatar los estudios textuales "a la italiana", del tipo *filologia d'autore*,[8] después de que la escuela hispánica, dominada por Menéndez Pidal y por textos medievales conservados en pocos manuscritos, o de tradición abierta, o de manifiesta oralidad, no hubiesen sido objeto –no lo permitían demasiado– de este tipo de aproximaciones habituales ya por enton-

4. El mínimo recuento presentado aquí se halla explicado por extenso en Trovato (2014). Véanse, además, Timpanaro (1963), Cerquiglini (1989), Orlandi (1995), Fiesoli (2000), así como la reflexión de conjunto de Castaldi, Chiesa y Gorni (2004) y el reciente volumen editado por Roelli (2020).

5. Véanse, en especial, Quentin (1926), Bédier (1928), Castellani (1967) y Gumbrecht (1986-1987).

6. De obligada consulta es la reflexión sobre el tema de Montanari (2003).

7. Consúltense, de nuevo, las explicaciones de Trovato (2014).

8. Véase al respecto Italia y Raboni (2010).

ces en otras tradiciones literarias nacionales.[9] Pero el primer libro que abordó de manera sistemática estas cuestiones fue el espléndido *Manual de crítica textual* de Alberto Blecua, aún hoy referente ineludible.[10] Supuso no solo la traslación a la filología española del con más o menos acierto llamado método neolachmanniano, sino la apertura a toda una reflexión sobre cómo editar los textos de manera rigurosa. Prontamente siguieron otros manuales de desigual fortuna, por lo general más abocados a la edición de textos y muchos de ellos con una perspectiva claramente enfocada al ámbito medieval (Fradejas Rueda 1991; Pérez Priego 1997; Sánchez-Prieto Borja 1998; Orduna 2000...).

Así pues, a finales del siglo xx la disciplina de la crítica textual se podía considerar como algo plenamente asentado en los estudios filológicos en España, y dio pie a que por medio de la aplicación del método genealógico se acometieran estudios textuales rigurosos de tradiciones harto complejas, como la *Visión deleitable* de Alfonso de la Torre (García López 1991), las *Coplas* de Jorge Manrique (Beltrán 1991), los *Sueños* de Francisco de Quevedo (Crosby 1993), o los *Romances* de Góngora (Carreira 1998), por poner solo unos pocos ejemplos de iniciativas individuales. Esos mismos años nacen dos proyectos de conjunto, ambiciosos en sus objetivos y concebidos a largo plazo, que fomentaron –y fomentan hoy en día– la práctica más solvente de la edición crítica de textos. El primero es la Biblioteca Clásica, dirigida por Francisco Rico, que se concibió hacia 1988 como una colección de 111 títulos de clásicos hispánicos, todos ellos editados críticamente y acompañados de un aparato de variantes. Se inició con un volumen modélico que sobrepasaba con creces las ya altas expectativas de forma y fondo que marcaban las *Normas para colaboradores* (Micó y Ramos 1993): la edición crítica del *Cantar de Mio Cid* llevada a cabo por Alberto Montaner (1993). La serie –recordaremos más adelante– contiene algunos de los hitos de la filología reciente, como las obras completas de Cervantes, capitaneadas por la magna edición del *Quijote*, *El conde Lucanor*, la *Obra poética* de Garcilaso, *La Diana*, el *Lazarillo*, el *Buscón*, *El Diablo Cojuelo*…[11] La Biblioteca Clásica pronto se incorporó a las actividades promovidas por el Centro para la Edición de los Clásicos Españoles, dirigido también por Francisco Rico, el cual, desde 1991 se ha convertido en uno de los máximos impulsores de la investigación filológica.[12]

9. Otra muestra temprana en esa misma dirección, aunque fuera de España, es la edición del *Libro de buen amor* llevada a cabo por Giorgio Chiarini (1964).

10. El mismo autor ya había dado algunos apuntes en su trabajo sobre el *Conde Lucanor* (Blecua 1980), y ofreció un resumen de esa metodología en 1994. La influencia del *Manual* (Blecua 1983) así como el seguimiento en España de las tendencias aquí expuestas puede verse en Martínez-Gil (2013) y Bizarri (2014).

11. Se trata, respectivamente, de las ediciones de Rico (1998; 2004; 2015), Serés (1994; 2006), Morros (1995), Montero (1996), Rico (2011a), Cabo Aseguinolaza (1993; 2012) y Valdés Gázquez (1999).

12. Una valoración más detallada puede leerse ahora en el monográfico de la revista *Ínsula* dedicado a la colección (Gómez Canseco 2018).

El segundo es el proyecto de edición crítica del teatro completo de Lope de Vega llevada a cabo por el grupo de Investigación Prolope, de la Universidad Autónoma de Barcelona. Fundado en 1989 por Alberto Blecua, ese equipo propuso un modelo de edición basado en la crítica textual, que aportaba en su estudio inicial, siempre que era posible, un *stemma*, y acompañaba los textos de un aparato crítico de variantes sustanciales y un aparato diferenciado de erratas. Recuperaba, asimismo, el formato editorial en que se publicó la mayoría de las comedias del Fénix, la "Parte de comedias": la primera vio la luz en 1997, y, actualmente, la colección suma diecinueve entregas, lo cual supone más de 200 textos editados. Sin duda, se trata de un encomiable ejercicio de constancia y rigor filológico.[13]

Cabe destacar, asimismo, la extraordinaria labor de otros grupos que han fomentado las ediciones críticas de alta calidad, como los equipos del GRISO en la Universidad de Navarra (1990-) y de la SEMYR (1996-), en la Universidad de Salamanca, dedicados a diversos autores; los proyectos de edición crítica de la obra de Calderón (1994-), en la Universidad de Santiago; de Rojas Zorrilla (2002-), en las Universidades de Castilla-La Mancha y Valladolid; de Moreto (2004-), en la Universidad de Burgos; de Gracián (2003-), en la Universidad de Zaragoza; de la poesía del Siglo de Oro, del grupo PASO (1990-), en la Universidad de Sevilla, por citar solo unos ejemplos.

Los estudios sobre bibliografía material, sin embargo, no habían recibido a finales del siglo xx la misma atención que los dedicados a la crítica textual y mucho menos tenían un reflejo sistemático en la práctica, en el ámbito de la bibliografía textual (entendida esta última como la aplicación de los conocimientos de la bibliografía material a la edición de textos). Aunque el objeto de estas disciplinas es el mismo (el establecimiento de un texto crítico que respete la intención del autor o, en su caso, un editor concreto) y el método de trabajo previo es idéntico, la bibliografía textual aspira a estudiar la transmisión de los textos justamente a través de las posibles alteraciones que han podido sufrir en el proceso de impresión (desde la preparación del original hasta el propio mecanismo de estampa). Conocidas esas posibles alteraciones, se podrían restablecer las lecturas de los testimonios perdidos (manuscritos o impresos) que sirvieron de modelo para esas impresiones. En buena medida, se trata de disciplinas concomitantes, pues, desde esa perspectiva de conjunto, se da respuesta a algunos problemas concretos, a menudo de especial envergadura, no tenidos en cuenta por la crítica textual tradicional.

13. Véanse, así, VV.EE. (1997), Iriso (1998), Giuliani (2002), Giuliani y Valdés (2002), Déodat-Kessedjian y Garnier (2004), Pineda y Pontón (2005), Presotto (2007), Di Pastena (2008), Ramos (2009), Valdés y Morrás (2010), Fernández y Pontón (2012), Laplana (2013), Fernández Rodríguez (2014), López Martínez (2015), Sánchez Laílla (2016), D'Artois y Giuliani (2017), Crivellari y Maggi (2018), Sánchez Jiménez y Sáez (2019), García-Reidy y Plata (2020).

La bibliografía material contaba ya con algunos manuales clásicos (McKerrow 1927, trad. 1998; Bowers 1949, trad. 2001; Gaskell 1972, trad. 1998; Rummonds 1998...), algunos de ellos traducidos al castellano, pero en España la bibliografía textual estaba, en gran parte, todavía por descubrir. Esta disciplina se había desarrollado hacia el segundo cuarto del siglo xx en varias universidades de Inglaterra y Estados Unidos, fundada sobre todo en el estudio de la transmisión de las obras de William Shakespeare, autor del que solo se conocen testimonios impresos, no manuscritos. Por eso atendió a los problemas que planteaba ese medio concreto de transmisión. Entre sus primeros impulsores deben recordarse Walter Wilson Greg, Charlton Hinman o Fredson Bowers, cuyos trabajos todavía resultan modélicos.[14] Desde entonces la disciplina se fue extendiendo por toda Europa y América. Entre los numerosos manuales y colecciones de artículos que ha producido en los últimos decenios quizá se podrían destacar los de Williams y Abbott (1985), Stopelli (1987), Fahy (1988), Tanselle (1989, 1990, 1998, 2009, 2013 y 2020), Trovato (1991 y 1998), Greetham (1992, 1995, 1998 y 1999), Sorella (1998), Hellinga (2006 y 2014) y Jones (2015). Otros trabajos más específicos, sobre obras y problemas concretos, pueden consultarse en varias revistas que difunden este tipo de estudios y permiten, en su mayoría, su lectura *on line*. Es el caso, fundamentalmente, de *The Library*, sobre todo desde su quinta serie, comenzada en 1946 (https://academic.oup.com/library) y de *Studies in Bibliography*, desde 1948 (http://bsuva.org/wordpress/studies-in-bibliography/). En estas dos publicaciones, además, un utililísimo índice de términos en inglés permite acceder a todos los artículos que tratan con más o menos profundidad de un problema determinado (*title-page*, *printer's copy*, *catch-title*, *running-title*, *chapter-title*, *setting by formes*, *woodcut*...). No puede olvidarse la clásica *La Bibliofilia*, fundada en 1899, ni otras revistas que se han convertido en un importante foro de resonancia para esta disciplina como son el *Gutenberg Jahrbuch*, sobre todo desde la década de los años sesenta (https://www.gutenberg-gesellschaft.de/publikationen/gutenberg-jahrbuch/), *Variants* (https://journals.openedition.org/variants/) y *Ecdotica*, desde 2004 (https://site.unibo.it/ecdotica/it).

Fue en Inglaterra, precisamente, al arrimo de los avances críticos obtenidos sobre los textos de Shakespeare, donde aparecieron los primeros estudios que aplicaron los principios de la bibliografía textual a los clásicos españoles, concretamente a la comedia del Siglo de Oro (Wilson 1959 y 1962; Cruickshank 1970 y 1973; Cruickshank y Varey 1970...), si bien su recepción fue muy tímida. Algunos de esos primeros intentos tuvieron resultados bastante discutibles (Flores 1975), pero poco a poco aparecieron otros trabajos mucho mejor fundamentados (valga mencionar, por ejemplo, Moll 1979, 1982 y 1994; Dadson

14. Algunos de ellos son Greg (1923 y 1950-1951); Hinman (1963); Bowers (1955, 1959, 1964 y 1975).

1984; Cruickshank 1985; Cañedo y Arellano 1987 y 1990; Iglesias Feijoo 1990; Varey 1990; Infantes 1992; Micó 1994; Blanco 1994 y 1995; Rico 1996, 1999a y 1999b; Toro Pascua 1997; García-Bermejo Giner 1998, Andrés Escapa 1999, Fernández 2000; Lucía Megías 2000; De Paiz Hernández 2000...).[15]

Varios cursos de verano organizados por la Fundación Duques de Soria desde 1992 se dedicaron a indagar sobre los problemas de edición de los grandes clásicos españoles, y distintas intervenciones efectuadas a lo largo de los años siguientes pusieron de manifiesto la necesidad de abordar esas cuestiones desde la perspectiva innovadora de la bibliografía textual aunando también las nuevas herramientas que ofrecían los estudios de Historia del libro, complementarias para la comprensión y la edición de las obras, por situarlas en su contexto como producto editorial y social. Finalmente, el de 1996 se marcó como objetivo primordial divulgar los principios de estas disciplinas entre los especialistas españoles. El resultado de ese encuentro fue el volumen que hoy celebramos, el magnífico *Imprenta y crítica textual en el Siglo de Oro*, publicado en el año 2000. En él se recogían, bajo la dirección de Francisco Rico, distintos trabajos que revelaron la atención que merecían el proceso material de impresión de un libro antiguo y el trabajo previo por el que se adaptaba el texto a ese medio en concreto de difusión. Jaime Moll (2000) explicaba el funcionamiento de la imprenta manual; básicamente el trabajo de los cajistas y tiradores. Un equipo liderado por Pablo Andrés Escapa (2000) daba noticia de algunos de los originales de imprenta españoles que han llegado hasta nuestros días y de sus principales características. Sonia Garza (2000) dilucidaba cómo los antiguos impresores procedían a *contar* ese original de imprenta, de manera que podían calcular con un margen de error mínimo no solo la extensión del volumen final, sino también (y sobre todo) la estructura de cuadernos que tendría y el punto en que acabaría cada una de sus páginas. Por su parte, Trevor J. Dadson (2000) daba noticia de un aspecto apenas considerado hasta el momento: la corrección de pruebas. Tras esos capítulos previos se pasaba al análisis de algunos géneros concretos. Don W. Cruickshank (2000) ofrecía una muestra de los problemas de la comedia áurea: las abreviaciones, destinadas a hacer coincidir los textos dramáticos con la estructura del impreso. José María Micó (2000) analizaba las circunstancias del *Guzmán de Alfarache* en la imprenta. Giuseppe Di Stefano (2000) atendía a los problemas de la impresión de los romances en los pliegos sueltos, lo que habitualmente afectaba a su extensión y, a veces, a su contenido. Francisco Rico (2000b), por su parte, centraba su análisis en la transmisión textual de la *Celestina*. Los trabajos de Julián Martín Abad (2000), sobre información y descripción bibliográfica, y de Roger Chartier (2000), sobre la importancia y los problemas de la transmisión en la historia de la cultura centraban las contribuciones en

15. Véanse, además, los recuentos pormenorizados, que amplían lo dicho en estos párrafos, llevados a cabo por Montero y Ruiz Pérez (2006) y Garza (2020).

su marco adecuado: el conocimiento y descripción del soporte material de los textos (los libros en sí, como objetos catalogables y analizables) y sus distintos mecanismos de difusión en los siglos XVI y XVII.

El volumen se cerraba con dos apéndices que editaban fragmentos de dos escritos de época sobre el arte tipográfico, fuente de datos imprescindible para comprender las directrices que seguían entonces los impresores: el *Syntagma de arte typographica*, de Juan Caramuel, al cuidado de Pablo Andrés Escapa (2000), y el discurso «De los impresores», de Cristóbal Suárez de Figueroa, al cuidado de Sonia Garza y Silvia Iriso (2000).[16]

Habría sido difícil realizar una exposición más completa de la bibliografía textual y sus problemas en el Siglo de Oro que el contenido de este volumen. Con todo, el alcance de sus perspectivas iba mucho más allá del marco cronológico sugerido por el título, pues se podía extender tanto hasta el periodo de la imprenta incunable y post-incunable, por un lado (lo había hecho el propio Rico con su estudio sobre la *Celestina* ahí recogido), como hasta el siglo XVIII y buena parte del XIX, pues los cambios en el proceso de impresión a lo largo de todos esos años apenas si sufrieron modificaciones de detalle. Solo la aparición casi simultánea de la linotipia y la monotipia, hacia 1885, produjeron una transformación significativa, pues respondían a mecanismos muy diferentes. Pero incluso en esa nueva producción industrial, hasta la revolución digital de nuestros días, el editor sabe ya que no puede desdeñar la realización material de los textos a los que se enfrenta.

Consecuencia directa –y, en cierta medida, también causa– de la publicación de esa colección de trabajos fue la aparición de las grandes ediciones críticas de las obras completas de Cervantes (el *Quijote*, Rico 1998; 2004; 2015; las *Novelas ejemplares*, García López 2001; 2013; los *Entremeses*, Baras 2012; *La Galatea*, Montero, Escobar y Gherardi 2014; las *Comedias y tragedias*, Gómez Canseco 2016; el *Viaje del Parnaso y poesías sueltas*, Montero Reguera, Romo Feito y Cuiñas Gómez 2016; y el *Persiles*, Fernández 2018); la *Celestina* (Lobera, Serés y otros 2000; 2011); las *Partes de Comedias* de Lope (VV.EE, 1997-), así como piezas independientes, como *El maestro de danzar* (Fernández Rodríguez 2012) y *La creación del mundo* (Martinengo 2012); *El burlador de Sevilla* de Tirso (Hunter 2010); *El astrólogo fingido* o *El mayor encanto, amor* de Calderón (Rodríguez-Gallego 2011 y Ulla Lorenzo 2013); la *Historia verdadera* de Bernal Díaz del Castillo (Serés 2011); el *Guzmán de Alfarache* (Gómez Canseco 2012); *La pícara Justina* (Mañero Lozano 2012); el *Quijote* apócrifo (Gómez Canseco 2014); el *Criticón* (Sánchez Laílla y Laplana 2016); *El Abencerraje* (Fosalba 2017); *El Bernardo* de Bernardo de Balbuena (Zulaica López 2017); el *Burguillos* (Arellano 2019) y *La vega del Parnaso* de Lope (Pedraza y Conde Parrado 2015)…

16. Moll (1984) había dado a conocer otra de las grandes guías de los componedores del siglo XVII, la *Institución y origen del arte de la imprenta*, de Alonso Víctor de Pardes (obra reeditada por el mismo Moll en 2002).

Esa nueva perspectiva provocó que en paralelo a la atención que despertaba entre los estudiosos se reeditaran o tradujeran algunos trabajos clásicos sobre los orígenes de la imprenta, en especial la española (Haebler 1903-1917, reed. 1992, 1925 trad. 1995; Lyell 1926, trad. 1997; Norton 1966, trad. 1997...), así como la aparición de nuevos instrumentos de trabajo que los venían a completar (López Vidriero y Cátedra 1998; Smith 2000; Marsá 2002; Martín Abad 2001, 2003 y 2004; Pedraza Gracia, Clemente San Román y Reyes Gómez 2003; García Aguilar 2006; Infantes 2006 y 2014; Griffin 2009; Bouza 2010, 2012, 2014 a y b; Grafton 2011; Sánchez Espinosa 2013; Corbeto y Garone 2015; Reyes Gómez 2015; Clavería Laguarda 2019...).

Todos esos trabajos han abonado el campo para que el número de estudios sobre bibliografía textual se haya multiplicado en estos últimos veinte años. Valdrá remitir a un puñado escogido de ellos para demostrarlo: Ramos (2002), Rico (2002, 2004, 2005b, 2007, 2011b y 2014), Garza (2003, 2004, 2005, 2009, 2012, 2020 y en prensa), Lucía Megías (2003 y 2008), Baños Vallejo (2004-2005, 2005, 2007, 2012, 2018), Pérez García (2006), Haro Cortés (2007 y 2019), Canet (2009), Lucero Sánchez (2009), Rodríguez Rodríguez (2009, 2010a y b), García López (2010 y 2012), Mañero Lozano (2010 y 2011), Gómez Sánchez-Ferrer (2013 y 2015), Lloret (2013), Casas del Álamo (2014 y 2016), Gómez Canseco (2015 y 2019a, b y c), Marín Pina (2016), Montaner (2016 y 2020), Pontón (2016, 2017 y 2018), Boadas (2017 y 2018), De Paiz Hernández (2017), Gómez Moral (2018), Zulaica López (2018), Palomino Tizado (2019), Blanco (2020), Fernández Rodríguez (en prensa)...

A esa nutrida representación, aquí simplemente esbozada, se debe añadir un buen número de volúmenes colectivos que han abordado en mayor o menor medida este tipo de investigaciones (Infantes, Lopez y Botrel 2003; Botta 2005; Pons Rodríguez 2006; Martos 2011 y 2014; Cayuela 2012; Gómez Sánchez-Ferrer y Saguar García 2012; Haro Cortés, Beltrán y otros 2012; Esteve 2013; Polizzi 2013; Fernández Rodríguez 2013; Haro Cortés y Canet 2014; Lacarra y Aranda 2016; Giuliani y Pineda 2018; Lacarra 2019; Conde y Griffin 2020...).

No han faltado, tampoco, algunos manuales sobre la materia. El primero de ellos (Rico 2005a) no apareció como tal, pues se centraba expresamente en el estudio de las primeras ediciones del *Quijote* como un modelo de trabajo, pero, por su sistematicidad, fundamentación teórica y aplicación rigurosa del método no tardó en convertirse en uno. Poco después se sumaron otros nuevos, que ofrecían un formato más ortodoxo y una visión más general (Martínez-Gil 2013; Zabala Vázquez 2014; Pérez Priego 2018), y que se han convertido en un buena guía y herramienta de trabajo, incluso cuando sus conclusiones son palmariamente sesgadas (Rodríguez Rodríguez 2014).[17]

17. A este respecto, véase la concienzuda reseña de Garza (2015).

Este breve recorrido apenas esboza el notable auge que supuso el volumen *Imprenta y crítica textual en el Siglo de Oro* para el tipo de estudios que promovía y ejemplificaba. Es por ello que hemos querido celebrar los veinte años de su publicación de la manera más lógica y sencilla: esto es, la provisión de nuevas investigaciones que no serían posibles hoy sin ese referente. Así, este monográfico presenta, en primer lugar, un minucioso recuento de los "Repertorios, catálogos y diccionarios: localización, identificación y descripción de la literatura áurea impresa" (Alejandra Ulla), que examina críticamente la evolución del acopio y uso de la bibliografía en las últimas dos décadas. Le sigue un artículo de obligada reflexión sobre cómo los modos de la edición de texto deben y pueden trasladarse al terreno de la edición crítica digital, en concreto de los textos áureos. El reto, desde luego, se sitúa en cómo aprovechar las nuevas tecnologías para que las ediciones ganen en visibilidad y prestaciones, sin perder el rigor científico ni cualquier otro logro conseguido en papel (Susanna Allés Torrent, "Crítica textual y edición digital o ¿Dónde está la crítica en las ediciones digitales?"). Se trata de dos trabajos que ofrecen un estado razonado de la cuestión y que aspiran a convertirse en herramientas de consulta eficaces para la confección de ediciones críticas de textos del Siglo de Oro.

Completan el conjunto tres trabajos que ejemplifican algunos de los problemas a los que se enfrenta el editor moderno de textos antiguos. Por orden cronológico de autores y obras estudiados, el primero está dedicado al descubrimiento de "Un impreso desconocido de los Cromberger: los sermones castellanos de san Vicente Ferrer sobre el Anticristo (Sevilla, 1549) y su difusión en el ámbito de la Reforma» (María Isabel Toro Pascua). El testimonio rescatado, anterior a la edición valenciana de 1550 –considerada hasta el momento la más antigua– obliga a reformular el origen y la difusión de esa colección. Su factura material y su relación textual con otras ediciones aportan nuevos datos para comprender la difusión de unos textos de gran relevancia para la historia de las corrientes religiosas en la España del siglo XVI.

A continuación, Luis Gómez Canseco («Después de tirar los pliegos: Otras vidas del libro en la imprenta a la luz de dos casos ejemplares») utiliza dos casos concretos, *La Araucana* de Alonso de Ercilla y el *Guzmán de Alfarache* de Mateo Alemán, para ofrecer un muestrario de variaciones textuales acaecidas una vez acabado el proceso de impresión. En el caso de Ercilla, documenta diversos fenómenos de intervención, más o menos graves o llamativos, llevados a cabo por los talleres, como correcciones manuscritas sistemáticas (pues se aprecia la misma enmienda en diversos ejemplares de la misma tirada y de una misma mano), o la inserción de nuevos cuadernos y reimpresión de otros para encajar texto añadido por el autor. Asimismo, aporta pruebas del control de las Fes de erratas por parte de Alemán, una actitud acorde con la voluntad de ese autor de no dejar sus textos al albur de los duendes de imprenta.

Por último, Sònia Boadas y Laura Fernández ("Los títulos de las comedias de Lope de Vega: oscilaciones y cambios de los autógrafos a la imprenta") pre-

sentan una muestra de las variaciones que sufren los títulos de las obras dramáticas del Fénix y cómo estas se deben a un abanico de causas muy variopinto: desde la propia voluntad del autor hasta razones puramente tipográficas. Gracias a ello se consigue identificar epígrafes postizos, recuperar marbetes originales e incluso rescatar del olvido algún título que había pasado desapercibido hasta la actualidad.

Todos ellos, en definitiva, comparten un propósito: que la filología, de forma silenciosa, consiga ofrecer al público unos textos fiables, producto de un quehacer riguroso pero imperceptible para el no especialista, que, sin embargo, los disfrutará como disfruta de una frase sencilla, ajeno a la complejidad que ambos esconden. Esta tarea es hoy más fácil que hace veinte años gracias al volumen *Imprenta y crítica textual en el Siglo de Oro*: si no nos ha hecho más sabios, al menos nos ha hecho menos locos.

Bibliografía

Andrés Escapa, Pablo, "Autores en la oficina del impresor: Tres reimpresiones del Siglo de Oro español y un aplazamiento", *Boletín de la Real Academia Española*, LIX (1999), pp. 249-266.

___ (ed.), Juan Caramuel, *Syntagma de arte typographica*, en *Imprenta y crítica textual en el Siglo de Oro*, dir. Francisco Rico, ed. Pablo Andrés Escapa y Sonia Garza, Valladolid, Centro para la Edición de los Clásicos Españoles, 2000, pp. 267-287.

___, y otros, "El original de imprenta", en *Imprenta y crítica textual en el Siglo de Oro,* dir. Francisco Rico, ed. Pablo Andrés Escapa y Sonia Garza, Valladolid, Centro para la Edición de los Clásicos Españoles, 2000, pp. 29-64.

Arellano, Ignacio (ed.), Lope de Vega, *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos*, Madrid-Fráncfort del Meno, Iberoamericana-Vervuert, 2019.

Avalle, D'Arco Silvio, *Principi di critica testuale*, Padua, Antenore, 1972.

Baños Vallejo, Fernando, "San Vitores en otro incunable (II): Edición de Juan de Burgos (1499)", *Archivum: Revista de la Facultad de Filología*, LIV-LV (2004-2005), pp. 395-419.

___, "San Vitores en otro incunable: texto e imagen", en *Actes del X Congrés Internacional de l'Associació Hispànica de Literatura Medieval*, ed. Rafael Alemany, Josep Lluís Martos y Josep Miquel Manzanaro, Alicante, Universitat d'Alacant, 2005, 3 vols., I, pp. 341-353.

___, "El *Flos sanctorum con sus Ethimologías*. Primer incunable del género", en *Actas del XI Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Universidad de León, 20 al 24 de septiembre de 2005*), ed. Armando López Castro y María Luzdivina Cuesta Torre, León, Universidad de León, 2007, 2 vols., I, pp. 287-297.

___, "La transformación del *Flos sanctorum* castellano en la imprenta", en *Vides medievals de sants: difusió, tradició i llegenda*, ed. Marinela Garcia Sempere y Maria Àngels Llorca Tonda, Alicante, Universitat d'Alacant, 2012, pp. 65-97.

___, "La ilustración en las primeras ediciones peninsulares del *Flos sanctorum*", en *Espacios en la Edad Media y el Renacimiento*, ed. María Morrás, Salamanca, Seminario de Estudios Medievales y Renacentistas-Sociedad de Estudios Medievales y Renacentistas, 2018, pp. 165-182.

Baras Escola, Alfredo (ed.), Miguel de Cervantes, *Entremeses*, Madrid-Barcelona, Real Academia Española-Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, 2012.

Barbi, Michele, *La nuova filologia e l'edizione dei nostri scrittori, da Dante a Manzoni*, Florencia, Sansoni, 1938.

Bédier, Joseph, "La tradition manuscrite du *Lai de l'Ombre*: réflexions sur l'art d'éditer les anciens textes", *Romania*, LIV (1928), pp. 161-196, 321-358; reed., *La tradition manuscrite du 'Lai de l'ombre': réflexions sur l'art d'éditer les anciens textes*, París, Champion, 1929; reimpr. 1970.

Beltrán, Vicente (ed.), *Coplas que hizo Jorge Manrique a la muerte de su padre*, Barcelona, Promociones y Publicaciones Universitarias, 1991.

Bizarri, Hugo Óscar, "El hispanismo en la senda de la crítica textual", en *Cincuentenario de la Asociación Internacional de Hispanistas*, A Coruña, Universidade da Coruña, 2014, pp. 167-180.

Blanco, Emilio (ed.), fray Antonio de Guevara, *Relox de príncipes*, Madrid, ABL, 1994.

___, "Notas crítico-textuales al *Relox de príncipes*", *Boletín de la Real Academia Española*, LXXV (1995), pp. 477-522.

___, «Pecados de impresor, razones de librero: la profesión del libro en los manuales de confesores», en *El arte de la memoria. Homenaje a Víctor Infantes*, ed. Ana Martínez Pereira, Madrid, Visor, 2020, 2 vols., I, pp. 253-262.

Blecua, Alberto, *La transmisión textual del "Conde Lucanor"*, Bellaterra, Universidad Autónoma de Barcelona, 1980.

___, *Manual de crítica textual*, Madrid, Castalia, 1983.

___, "Generalidades sobre crítica textual", *Arbor*, núm. 582 (1994), pp. 11-27.

Boadas, Sònia, "La impresión de los panfletos políticos de Diego de Saavedra: *Noticias del Tratado de Neutralidad* y *Carta a un holandés*", en *La invención de las noticias. Las relaciones de sucesos entre la literatura y la información (siglos XVI-XVIII)*, ed. Valentina Nider y Guido Capelli, Trento, Dipartimento di Lettere e Filosofia de la Università di Trento, 2017, pp. 567-582.

___, "Lope ante la puesta en escena: las acotaciones en las comedias autógrafas", en *"Entra el editor y dice": ecdótica y acotaciones teatrales (siglos XVI y XVII)*, ed. Luigi Giuliani y Victoria Pineda, Edizioni Ca'Foscari, Venecia, 2018, pp. 91-116.

Botta, Patrizia (ed.), *Filologia dei testi a stampa (Area Iberica)*, Módena, Mucchi, 2005.

Bouza, Fernando, *Del escribano a la biblioteca*, Madrid, Síntesis, 2010.

___, *Dásele licencia y privilegio: Don Quijote y la aprobación de libros en el Siglo de Oro*, Madrid, Akal, 2012.

___, "Falsos, sin licencia, contra privilegio. La actuación de Lorenzo Ramírez de Prado como juez privativo de impresiones a mediados del siglo xvii", en *Texto, edición y público en los albores de la imprenta*, coord. Marta Haro y José Luis Canet, Valencia, Universitat de València, 2014a, pp. 13-27.

___, «Una aprobación inédita de Quevedo a *El Fénix* de Pellicer y otros cinco expedientes de imprenta del Consejo de Castilla (1628-1658)», *La Perinola: Revista de investigación quevediana*, nº 18 (2014b), pp. 63-76.

Bowers, Fredson, *Principles of Bibliographical Description*, Princeton (NJ), Princeton University Press, 1949; trad. española, *Principios de descripción bibliográfica*, Madrid, Arco/Libros, 2001.

___, "The Yale Folio Facsimile and Scholarship", *Modern Philology*, LIII (1955), pp. 50-57.

___, *Textual and Literary Criticism*, Cambridge, 1959; reed., 1966.

___, *Bibliography and Textual Criticism*, Oxford, Clarendon Press, 1964.
___, *Essays on Bibliography, Text and Editing*, Charlottesville, Bibliographical Society of the University of Virginia, 1975; reed., 2003.
Cabo Aseguinolaza, Fernando (ed.), Francisco de Quevedo, *La vida del Buscón*, Barcelona, Crítica, 1993; reed., Madrid-Barcelona, Real Academia Española-Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, 2012.
Canet, José Luis, "Algunas reflexiones sobre el proceso de edición en el siglo xvi y la bibliografía textual", *Edad de Oro*, XXVIII (2009), pp. 59-72.
Cañedo, Jesús, e Ignacio Arellano (coords.), *Edición y anotación de textos del Siglo de Oro: Actas del Seminario Internacional para la Edición y Anotación de Textos del Siglo de Oro (I, 1986)*, Pamplona, EUNSA, 1987.
___ (coords.), *Crítica textual y anotación filológica en obras del Siglo de Oro: Actas del Seminario Internacional para la Edición y Anotación de Textos del Siglo de Oro (II, 1990)*, Madrid, Castalia, 1990.
Carreira, Antonio (ed.), Luis de Góngora, *Romances*, Barcelona, Quaderns Crema, 1998, 4 vols.
Casas del Álamo, María, "'Viola animae': itinerario y particularidades tipográficas de una edición pinciana del siglo xvi", en *El texto infinito: tradición y reescritura en la Edad Media y el Renacimiento*, ed. Cesc Esteve, Salamanca, Seminario de Estudios Medievales y Renacentistas, 2014, pp. 359-368.
___, "Del alma al taller: diálogo y censura con varias notas tipobibliográficas de ediciones vallisoletanas del siglo xvi", en *Diálogo y censura en el siglo XVI (España y Portugal)*, ed. Ana Vian, María José Vega y Roger Friedlin, Madrid-Fráncfort del Meno, Iberoamericana-Vervuert, 2016, pp. 331-346.
Castaldi, Lucio, Paolo Chiesa y Guglielmo Gorni, "Teoria e storia del Lachmannismo", *Ecdotica*, I (2004), pp. 55-81.
Castellani, Arrigo, *Bédier avait-il raison?: la méthode de Lachmann dans les éditions des textes du moyen âge, leçon inaugurale*, Éditions Universitaires, Friburgo, 1967.
Cayuela, Anne (ed.), *Edición y literatura en España (Siglos XVI y XVII)*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 2012.
Cerquiglini, Bernard, *Éloge de la variante: Histoire critique de la philologie*, París, Seuil, 1989.
Chartier, Roger, "La pluma, el papel y la voz", en *Imprenta y crítica textual en el Siglo de Oro*, dir. Francisco Rico, ed. Pablo Andrés Escapa y Sonia Garza, Valladolid, Centro para la Edición de los Clásicos Españoles, 2000, pp. 65-95.
Chiarini, Giorgio (ed.), Juan Ruiz, arcipreste de Hita, *Libro de buen amor*, Milán-Nápoles, Riccardo Ricciardi, 1964.
Clavería Laguarda, Carlos, *Los correctores: tipos duros en imprentas antiguas*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2019.
Conde, Juan Carlos, y Clive Griffin (eds.), *La palabra escrita e impresa: libros, bibliotecas, coleccionistas y lectores en el mundo hispano y novohispano:*

in memoriam *Víctor Infantes & Giuseppe Mazzocchi*, Hispanic Seminary of Medieval Studies-Magdalen Iberian Medieval Studies Seminar, Nueva York-Londres, 2020.

Contini, Gianfranco, *Saggio d'un commento alle correzioni del Petrarca volgare*, Florencia, Sansoni, 1943.

___, *Varianti e altra lingüística*, Turín, Einaudi, 1970.

___, *Breviario di ecdotica*, Milán-Nápoles, Ricciardi, 1986.

Corbeto, Albert, y Marina Garone, *Historia de la tipografía: la evolución de la letra desde Gutenberg hasta las fundiciones digitales*, Lérida, Milenio, 2015.

Crivellari, Daniele, y Eugenio Maggi (coords.), *Comedias de Lope de Vega. Parte XVII*, Barcelona, Gredos, 2018, 2 vols.

Crosby, James O. (ed.), Francisco de Quevedo, *Sueños y discursos*, Madrid, Castalia, 1993, 2 vols.

Cruickshank, Don W., "Calderón's *Primera* and *Tercera Partes*: The Reprints of '1640' and '1664'", *The Library*, quinta serie, XXV (1970), pp. 105-119.

___, "The Text of *La vida es sueño*", en *The Textual Criticism of Calderón's Comedias*, ed. Edward M. Wilson y Don W. Cruickshank, Londres, Gregg & Tamesis, 1973, pp. 79-94.

___, "Editing Early Printed Editions", en *Editing the «Comedia»*, ed. Frank P. Casa y Michael D. McGaha, Ann Arbor, University of Michigan, 1985, pp. 52-76.

___, "Los 'hurtos de la prensa' en las obras dramáticas", en *Imprenta y crítica textual en el Siglo de Oro*, dir. Francisco Rico, ed. Pablo Andrés Escapa y Sonia Garza, Valladolid, Centro para la Edición de los Clásicos Españoles, 2000, pp. 129-150.

___, y John Varey, "The Printing of Calderón's *Tercera parte*", *Studies in Bibliography*, XXIII (1970), pp. 230-251.

Dadson, Trevor J., "El autor, la imprenta y la corrección de pruebas en el siglo xvii", *El crotalón. Anuario de filología española*, I (1984), pp. 1057-1068.

___, "La corrección de pruebas (y un libro de poesía)", en *Imprenta y crítica textual en el Siglo de Oro*, dir. Francisco Rico, ed. Pablo Andrés Escapa y Sonia Garza, Valladolid, Centro para la Edición de los Clásicos Españoles, 2000, pp. 97-128.

D'Artois, Florence, y Luigi Giuliani (coords.), *Comedias de Lope de Vega. Parte XVI*, Madrid, Gredos, 2017, 2 vols.

Debenedetti, Santorre (ed.), Ludovico Ariosto, *Orlando furioso,* Bari, Laterza, 1928.

___, *I frammenti autographi dell'"Orlando furioso",* Turín, Chiantore, 1937.

Déodat-Kessedjian, Marie-Fraçoise, y Emmanuelle Garnier (coords.), *Comedias de Lope de Vega. Parte V*, Lérida, Milenio-Universitat Autònoma de Barcelona, 2004.

Di Pastena, Enrico (coord.), *Comedias de Lope de Vega. Parte VII*, Lérida, Milenio-Universitat Autònoma de Barcelona, 2008, 3 vols.

Di Stefano, Giuseppe, "El pliego suelto: del lenguaje a la página", en *Imprenta y crítica textual en el Siglo de Oro*, dir. Francisco Rico, ed. Pablo Andrés Escapa y Sonia Garza, Valladolid, Centro para la Edición de los Clásicos Españoles, 2000, pp. 171-185.

Esteve, Cesc (ed.), *Las razones del censor. Control ideológico y censura de libros en la primera Edad Moderna*, Bellaterra, Servei de Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona, 2013.

Fahy, Conor, *Saggi di bibliografia testuale*, Padua, Antenore, 1988.

Fernández, Laura, "Las erratas del *Persiles*: nuevas, falsas y enmendadas", en *Volver a Cervantes: Actas del IV Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas, Lepanto 1-8 de Octubre de 2000*, ed. Antonio Bernat Vistarini, Palma de Mallorca, Universitat de les Illes Balears, 2000, 2 vols., II, pp. 887-894.

___, (ed.), Miguel de Cervantes, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, estudio preliminar de Isabel Lozano Renieblas y Laura Fernández, notas de Ignacio García Aguilar y Carlos Romero, Madrid-Barcelona, Real Academia Española-Espasa-Círculo de Lectores, 2018.

___, y Gonzalo Pontón (coords.), *Comedias de Lope de Vega. Parte XI*, Madrid, Gredos, 2012, 2 vols.

Fernández Rodríguez, Daniel (ed.), *El maestro de danzar*, Madrid, Gredos, 2012.

___ (ed.), *Los textos de Cervantes*, Madrid, Centro para la Edición de los Clásicos Españoles, 2013.

___, "Edición crítica, problemas textuales y de autoría: métrica y ortología en Lope de Vega", en *La edición del diálogo teatral (siglos XVI-XVII)*, coord. Luigi Giuliani y Victoria Pineda, Florencia, Edizioni Ca'Foscari, en prensa.

Fernández Rodríguez, Natalia (coord.), *Comedias de Lope de Vega. Parte XIII*, Madrid, Gredos, 2014, 2 vols.

Fiesoli, Giovanni, *La genesi del lachmannismo*, Florencia, Sismel-Edizioni del Galluzzo, 2000.

Fosalba, Eugenia (ed.), *El Abencerraje*, Madrid-Barcelona, Real Academia Española-Espasa-Círculo de Lectores, 2017.

Flores, Robert M., *The Compositors of the First and Second Madrid Editions of «Don Quixote», Part I*, Londres, The Modern Humanities Research Association, 1975.

Fradejas Rueda, José Manuel, *Introducción a la edición de textos medievales castellanos*, Valladolid, Universidad Nacional de Educación a Distancia, 1991.

García Aguilar, Ignacio, *Imprenta y literatura en el Siglo de Oro: la poesía de Lope de Vega,* Madrid, Ediciones del Orto, 2006.

García-Bermejo Giner, Miguel Marón, "Creación del impreso teatral: Texto y práctica dramática", en *El escrito en el Siglo de Oro: prácticas y representaciones*, ed. Pedro M. Cátedra, Augustin Redondo, y María Luisa López-Vidrie-

ro, Salamanca-París, Ediciones Universidad de Salamanca-Publications de la Sorbonne-Sociedad Española de Historia del Libro, 1998, pp. 111-128.

García López, Jorge (ed.), Alfonso de la Torre, *Visión deleytable*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1991.

___ (ed.), Miguel de Cervantes, *Novelas ejemplares*, Barcelona, Crítica, 2001; reed. Madrid-Barcelona, Real Academia Española-Círculo de Letores-Galaxia Gutenberg, 2013.

___ "Materiales para una edición crítica de las *Novelas ejemplares*", *Anales cervantinos*, XLII (2010), pp. 33-46.

___, "Sobre una edición 'corregida' de las *Empresas políticas*", en *Literatura medieval y renacentista en España: líneas y pautas*, ed. Natalia Fernández Rodríguez y María Fernández Ferreiro, Salamanca, Sociedad de Estudios Medievales y Renacentistas, 2012, pp. 575-583.

García-Reidy, Alejandro, y Fernando Plata (coords.), *Comedias de Lope de Vega. Parte XIX*, Barcelona, Gredos, 2020, 2 vols.

Garza, Sonia, "La cuenta del original", en *Imprenta y crítica textual en el Siglo de Oro*, dir. Francisco Rico, ed. Pablo Andrés Escapa y Sonia Garza, Valladolid, Centro para la Edición de los Clásicos Españoles, 2000, pp. 65-95.

___, "El original de imprenta de la *Primera parte del Flos Sanctorum* (Toledo, Diego de Ayala, 1578)", en *Decíamos ayer… Estudios en honor a María Cruz García de Enterría*, ed. Cristina Castillo Martínez y José Manuel Lucía Megías, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá, 2003, pp. 227-238.

___, "El *Tratado de Mathemáticas* de Juan Pérez de Moya en la imprenta", en *La memoria de los libros: Estudios sobre la historia del escrito y de la lectura en Europa y América*, dir. Pedro M. Cátedra y María Luisa López Vidriero, ed. María Isabel de Paiz Hernández, Salamanca, Instituto de Historia del Libro y de la Lectura, 2004, 2 vols., I, pp. 435-462.

___, *Manuscritos e imprenta,* Tesis Doctoral, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá, 2005.

___, "*Vida de San Gerónimo*: El texto en proceso de constitución", *Edad de Oro*, XXVIII (2009), pp. 105-142.

___, "Imprenta manual y pruebas de imprenta", en *Edición y literatura en España, siglos XVI y XVII*, ed. Anne Cayuela, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 2012, pp. 111-136.

___, reseña a "Begoña Rodríguez Rodríguez, *Del original de imprenta al libro impreso* (Madrid, Ollero & Ramos, 2014)", *Ecdotica*, XII (2015), pp. 250-258.

___, "La bibliografía textual en España", en *La palabra escrita e impresa: libros, bibliotecas, coleccionistas y lectores en el mundo hispano y novohispano:* in memoriam *Víctor Infantes & Giuseppe Mazzocchi*, ed. Juan Carlos Conde y Clive Griffin, Hispanic Seminary of Medieval Studies-Magdalen Iberian Medieval Studies Seminar, Nueva York-Londres, 2020, pp. 159-183.

___, *El original de imprenta en España (siglos XV-XVII)*, Madrid, Centro para la Edición de los Clásicos Españoles-Biblioteca Nacional de España, en prensa.

___, y Silvia Iriso (ed.), Cristóbal Suárez de Figueros, *De los impresores*, en *Imprenta y crítica textual en el Siglo de Oro*, dir. Francisco Rico, ed. Pablo Andrés Escapa y Sonia Garza, Valladolid, Centro para la Edición de los Clásicos Españoles, 2000, pp. 259-266.

Gaskell, Philip, *A New Introduction to Bibliography*, Oxford, Oxford University Press, 1972; trad. española, *Nueva introducción a la bibliografía material*, Gijón, Trea, 1998.

Giuliani, Luigi, (coord.), *Comedias de Lope de Vega. Parte III*, Lérida, Milenio-Universitat Autònoma de Barcelona, 2002, 3 vols.

___, y Ramón Valdés, *Comedias de Lope de Vega. Parte IV*, Lérida, Milenio-Universitat Autònoma de Barcelona, 2002, 3 vols.

___, y Victoria Pineda (eds.), *"Entra el editor y dice": Ecdótica y acotaciones teatrales (siglos XVI y XVII)*, Venecia, Edizioni Ca'Foscari, 2018.

Gómez Canseco, Luis (ed.), Mateo Alemán, *Guzmán de Alfarache*, Madrid-Barcelona, Real Academia Española-Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, 2012.

___ (ed.), 'Alonso Fernández de Avellaneda', *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, Madrid, Real Academia Española-Centro para la Edición de los Clásicos Españoles, 2014.

___, "'El cuchillo de tu abuelo': En torno a la edición de un lugar oscuro en el Auto I de *La Celestina*", *Celestinesca*, XXXIX (2015), pp. 27-38.

___ (dir.), Miguel de Cervantes, *Comedias y tragedias*, Madrid-Barcelona, Real Academia Española-Espasa-Círculo de Lectores, 2016, 2 vols.

___ (coord.), *De la Filología a la lectura. Biblioteca Clásica (1993-2018)*, *Ínsula*, nº 858 (2018).

___, "Adiáforas y variantes de autor en *La Araucana* (1589-1590)", *Janus: Estudios sobre el Siglo de Oro*, VIII (2019a), pp. 20-41.

___, "El retrato de Alonso de Ercilla en *La Araucana*. Variantes y función", *Lemir: Revista de Literatura Española Medieval y del Renacimiento*, XXIII (2019b), pp. 255-262.

___, "Un documento inédito en torno a la impresión de la *Primera, segunda y tercera partes de la Araucana* de Alonso de Ercilla (Madrid, Pedro Madrigal, 1590)", *Etiopicas: revista de letras renacentistas*, XV (2019c), pp. 9-24.

Gómez Moral, Alba, "Algunas notas sobre el original de imprenta *La culebra de oro. Para algunos* [ca. 1637] de Matías de los Reyes", *Revista de literatura*, nº 160 (2018), pp. 385-406.

Gómez Sánchez-Ferrer, Guillermo, "El patrimonio teatral áureo, un problema bibliográfico: algunos apuntes sobre bibliografía material y humanidades digitales", *Teatro de palabras: revista sobre teatro áureo*, nº 7 (2013), pp. 279-295.

___, *Del corral al papel: estudio de impresores españoles de teatro en el siglo XVII*, Tesis doctoral, Madrid, Universidad Complutense, 2015.

___, y Amaranta Saguar García (eds.), *El pasado ajeno: estudios en honor y recuerdo de Jaime Moll*, Córdoba, Academia de cronistas de ciudades de Andalucía, 2012.

Grafton, Anthony, *The Culture of Correction in Renaissance Europe*, New Haven (CT), Yale University Press, 2011.

Greetham, David C., *Textual Scholarship: An Introduction*, Nueva York, Garland, 1992.

___ (ed.), *Scholary Editing: A Guide to Research*, Nueva York, The Modern Language Association of America, 1995.

___, *Textual Transgressions: Essays Toward the Construction of a Biobibliography*, Londres, Taylor & Francis, 1998.

___, *Theories of the Text*, Oxford, Oxford University Press, 1999.

Greg, Walter W., "An Elizabethan Printer and His Copy", *The Library*, IV (1923), pp. 102-118.

___, «The Rationale of Copy-Text», *Studies in Bibliography*, III (1950-1951), pp. 19-36.

Griffin, Clive, *Oficiales de imprenta, herejía e inquisición en la España del siglo XVI*, Madrid, Ollero & Ramos, 2009.

Gumbrecht, Hans Ulrich, "'Un souffle d'Allemagne ayant passé': Friedrich Diez, Gaston Paris, and the Genesis of National Philologies", *Romance Philology*, XL (1986-1987), pp. 1-37.

Haebler, Konrad, *Bibliografía ibérica del siglo XV: Enumeración de todos los libros impresos en España y Portugal hasta el año de 1500, con notas críticas*, La Haya-Leipzig, Martinus Nijhoff-Karl W. Hiersemann, 1903-1917, 2 vols.; reed. Madrid, Julio Ollero, 1992.

___, *Handbuch der Inkunabelkunde*, Leipzig, Karl W. Hiersemann, 1925; trad. española, *Introducción al estudio de los incunables*, Madrid, Ollero & Ramos, 1995.

Haro Cortés, Marta, "El *Claribalte* en la imprenta valenciana", en *De la literatura caballeresca al "Quijote"*, coord. Juan Manuel Cacho Blecua, ed. Ana Carmen Bueno Serrano, Patricia Esteban Erlés y Karla Xiomara Luna Mariscal, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2007, pp. 249-281.

___, "La *Historia de la doncella Teodor* en la imprenta de los Cromberger: vínculo textual e iconográfico con el *Repertorio de los tiempos*", en *Avatares y perspectivas del medievalismo ibérico*, coord. Isabella Tomassetti, ed. Roberta Alviti, Aviva Garribba, Massimo Marini y Debora Vaccari, CiLengua, San Millán de la Cogolla, 2019, 2 vols., II, pp. 1645-1661.

___, Rafael Beltrán, José Luis Canet y Héctor H. Gassó (eds.), *Estudios sobre el «Cancionero General» (Valencia, 1511): Poesía, manuscrito e imprenta*, Valencia, Universitat de València, 2012.

___, y José Luis Canet (eds.), *Texto, edición y público lector en los albores de la imprenta*, Valencia, Universitat de València, 2014.
Hellinga, Lotte, *Impresores, editores, correctores y cajistas. Siglo XV*, Salamanca, Instituto de Historia del Libro y de la Lectura, 2006.
___, *Texts in Transit: Manuscript to Proof and Print in the Fifteenth Century*, Leiden, Brill, 2014.
Hinman, Charlton, *The Printing and Proof-Reading of the First Folio of Shakespeare*, Clarendon Press, Oxford, 1963, 2 vols.
Hunter, William F. (ed.), Tirso de Molina, *El burlador de Sevilla y convidado de piedra*, s.l., Centro para la Edición de los Clásicos Españoles-Instituto de Estudios Tirsianos (GRISO), 2010.
Iglesias Feijoo, Luis, "Modernización frente a 'Old spelling' en la edición de textos clásicos", en *La edición de textos. Actas del I Congreso Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro*, ed. Pablo Jauralde, Dolores Noguera y Alfonso Rey, Londres, Tamesis, 1990, pp. 237-244.
Infantes, Víctor, "Postillas para una nueva edición: los 'accidentes editoriales' del *Diálogo de mujeres* de Cristóbal de Castillejo", *Angélica: Revista de literatura*, III (1992), pp. 33-66.
___, *Del libro áureo*, Madrid, Calambur, 2006.
___, *En octavo: historia mínima de un formato editorial*, Madrid, Turpin, 2014.
___, François Lopez, y Jean-François Botrel (coords.), *Historia de la edición y de la lectura en España: 1475-1914*, Madrid, Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 2003.
Iriso, Silvia (coord.), *Comedias de Lope de Vega. Parte II*, Lérida, Milenio-Universitat Autònoma de Barcelona, 1998, 3 vols.
Italia, Paola, y Giulia Raboni, *Che cos'è la filologia d'autore*, Roma, Carocci, 2010.
Jones, Edward (ed.), *A Concise Companion to the Study of Manuscripts, Printed Books, and the Production of Early Modern Texts*, Chichester (WS), Wiley Blackwell, 2015.
Lacarra, María Jesús (coord.), *Literatura medieval hispánica: "Libros, lecturas y reescrituras"*, ed. Nuria Aranda García, Ana M. Jiménez Ruiz y Ángela Torralba Ruberte, San Millán de la Cogolla, CiLengua, 2019.
___, y Nuria Aranda (eds.), *La literatura medieval hispánica en la imprenta (1475-1600)*, Valencia, Universitat de València, 2016.
Laplana, José Enrique (coord.), *Comedias de Lope de Vega. Parte XII*, Madrid, Gredos, 2013, 2 vols.
Lloret, Albert, *Printing Ausiàs March. Material Culture and Renaissance Poetics*, Madrid, Centro para la Edición de los Clásicos Españoles, 2013.
Lobera, Francisco J., Guillermo Serés, Paloma Díaz-Mas, Carlos Mota, Íñigo Ruiz Arzálluz y Francisco Rico (eds.), Fernando de Rojas (y antiguo autor), *La Celestina. Tragicomedia de Calisto y Melibea*, Crítica, Barcelona, 2000; reed. Madrid-Barcelona, Real Academia Española-Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, 2011.

López Martínez, José Enrique (coord.), *Comedias de Lope de Vega. Parte XIV*, Madrid, Gredos, 2015, 2 vols.

López Vidriero, María Luisa, y Pedro M. Cátedra, *La imprenta y su impacto en Castilla*, Salamanca, s.e., 1998.

Lucero Sánchez, Ernesto, "Relevancia ecdótica de la bibliografía textual; el caso del *Marcos de Obregón*", *Edad de Oro*, XXVIII (2009), pp. 143-176.

Lucía Megías, José Manuel, *Imprenta y libros de caballerías*, Madrid, Ollero & Ramos, 2000.

___, "Escribir, componer, corregir, reeditar, leer (o las transformaciones textuales en la imprenta", en *Libro y lectura en la Península Ibérica y América (siglos XVII al XVIII)*, ed. Antonio Castillo, Valladolid, Junta de Castilla y León, 2003, pp. 209-242.

___, "Las relaciones entre la bibliografía textual y la informática humanística: El incunable del hipertexto", *Tipofilologia. Rivista Internazionale di Studi Filologici e Linguistici sui testi a stampa*, I (2008), pp. 119-138.

Lyell, James P.R., *Early Book Illustration in Spain*, Londres, Grafton & Co., 1926; trad. española, *La ilustración del libro antiguo en España*, Madrid, Ollero & Ramos, 1997.

Maas, Paul, *Textkritik*, Leipzig-Berlín, Teubner, 1927; trad. española, *Crítica del Texto*, trad. Rafael Bonilla Cerezo y Andrea Baldissera (con la presentación de Giorgio Pasquali a la edición italiana de 1956 y una nota de Luciano Canfora a la tercera edición italiana), Sevilla, Universidad Internacional de Andalucía, 2012.

Mañero Lozano, David, "Trayectoria editorial de *La pícara Justina*. Estudio bibliográfico y textual", *Criticón*, CIX (2010), pp. 79-93.

___, "La edición príncipe de *La pícara Justina*. Análisis de estados textuales", *Revista de Literatura*, núm. 146 (2011), pp. 407-426.

___ (ed.), Francisco López de Úbeda, *La pícara Justina*, Madrid, Cátedra, 2012.

Marín Pina, María del Carmen, "La trayectoria editorial de la *Cárcel de amor* en el siglo xvi: avatares en la imprenta", en *La literatura medieval hispánica en la imprenta (1475-1600)*, ed. María Jesús Lacarra, Valencia, Universitat de València, 2016, pp. 151-172.

Marsá, María, *La imprenta en los Siglos de Oro (1520-1700)*, Madrid, Ediciones del Laberinto, 2001.

Martín Abad, Julián, "Soporte, texto y noticia bibliográfica", en *Imprenta y crítica textual en el Siglo de Oro*, dir. Francisco Rico, ed. Pablo Andrés Escapa y Sonia Garza, Valladolid, Centro para la Edición de los Clásicos Españoles, 2000, pp. 187-222.

___, *Post incunables ibéricos*, Madrid, Ollero & Ramos, 2001.

___, *Los primeros tiempos de la imprenta en España*, Madrid, Ediciones del Laberinto, 2003.

___, *Los libros impresos antiguos*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2004.

Martinengo, Alessandro (ed.), Lope de Vega, *La creación del mundo*, Madrid, Gredos, 2012.
Martínez-Gil, Víctor (coord.), *Models i criteris de l'edició de textos*, Barcelona, Universitat Oberta de Catalunya, 2013.
Martos, Josep Lluís (ed.), *Del impreso al manuscrito en los cancioneros*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2011.
___ (ed.), *La poesía en la imprenta antigua*, Alicante, Universitat d'Alacant, 2014.
McKerrow, Ronald B., *An Introduction to Bibliography for Literary Students*, Oxford, Oxford University Press, 1927; trad. española, *Introducción a la bibliografía material*, Madrid, Arco/Libros, 1998.
Micó, José María, "Prosas y prisas en 1604: El *Quijote*, el *Guzmán* y la *Pícara Justina*", en *Hommage à Robert Jammes*, ed. Francis Cerdan, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1994, 3 vols., III, pp. 827-848.
___, "Mateo Alemán y el *Guzmán de Alfarache*: la novela, a pie de imprenta", en *Imprenta y crítica textual en el Siglo de Oro*, dir. Francisco Rico, ed. Pablo Andrés Escapa y Sonia Garza, Valladolid, Centro para la Edición de los Clásicos Españoles, 2000, pp. 151-169.
___, y Rafael Ramos, *Biblioteca Clásica. Normas para colaboradores*, Crítica, [Barcelona], 1993.
Moll, Jaime, "Problemas bibliográficos del libro del Siglo de Oro", *Boletín de la Real Academia Española*, LIX (1979), pp. 49-107.
___, "Correcciones en prensa y crítica textual: A propósito de *Fuente Ovejuna*", *Boletín de la Real Academia Española*, LXII (1982), pp. 158-171.
___ (ed.), Alonso Víctor de Paredes, *Institución y origen del arte de la imprenta y reglas generales para los componedores*, Madrid, El Crotalón, 1984.
___ (ed.), Alonso Víctor de Paredes, *Institución y origen del arte de la imprenta y reglas generales para los componedores*, Madrid, Calambur, 2002.
___, *De la imprenta al lector: Estudios sobre el libro español de los siglos XVI al XVIII*, Madrid, Arco/Libros, 1994.
___, "La imprenta manual", en *Imprenta y crítica textual en el Siglo de Oro*, dir. Francisco Rico, ed. Pablo Andrés Escapa y Sonia Garza, Valladolid, Centro para la Edición de los Clásicos Españoles, 2000, pp. 13-27.
Montanari, Elio, *La critica del testo secondo Paul Maas: testo e commento*, Sismel, Florencia, 2003.
Montaner, Alberto (ed.), *Cantar de Mio Cid*, Barcelona, Crítica, 1993; reed. Madrid-Barcelona, Real Academia Española-Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, 2011.
___, "Prólogo: Sobre la génesis de los *Comentarios* de Bartolomé Leonardo de Argensola", en Javier Ordovás Esteban (ed.), Bartolomé Leonardo de Argensola, *Comentarios para la Historia de Aragón*, Zaragoza, Institución «Fernando el Católico» (C.S.I.C.)-Excma. Diputación de Zaragoza, 2016, pp. 7-15.

___, "Variantes de transmisión, error textual y sesgo cognitivo: el caso de la literatura hispánica medieval", *Medioevo Romanzo*, XLIV, 1 (2020), pp. 35-73.

Montero, Juan (ed.), Jorge de Montemayor, *La Diana*, Barcelona, Crítica, 1996.

___, y Pedro Ruiz Pérez, "El libro en el Siglo de Oro. Estado de la investigación (1980-2005)", *Etiópicas. Revista de letras renacentistas*, II (2006), pp. 15-108.

___, Francisco J. Escobar y Flavia Gherardi (eds.), Miguel de Cervantes, *La Galatea*, Madrid-Barcelona, Real Academia Española-Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, 2014.

Montero Reguera, José, Fernando Romo Feito y Macarena Cuiñas Gómez (eds.), Miguel de Cervantes, *Viaje del Parnaso y poesías sueltas*, Madrid-Barcelona, Real Academia Española-Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, 2016.

Morros, Bienvenido (ed.), Garcilaso de la Vega, *Obra poética y textos en prosa*, Barcelona, Crítica, 1995.

Norton, Frederick J., *Printing in Spain, 1501-1520: With a Note on the Early Editions of the «Celestina»*, Cambridge, Cambridge University Press, 1966; trad. española, *La imprenta en España, 1501-1520*, Madrid, Ollero & Ramos, 1997.

Orduna, Germán, *Ecdótica: Problemática de la edición de textos*, Kassel, Reichenberger, 2000.

Orlandi, Giovanni, "Perché non possiamo non dirci lachmanniani", *Filologia mediolatina*, II (1995), pp. 1-42.

Paiz Hernández (*olim* Hernández González), María Isabel de, "De la tradición impresa a la tradición manuscrita. Consideraciones sobre el *Libro de los claros varones de Castilla* de Fernando del Pulgar a la luz de un nuevo testimonio manuscrito del siglo xv", en en *Actas del VIII Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Santander, 22-26 de septiembre de 1999)*, ed. Margarita Freixas, Silvia Iriso y Laura Fernández, Santander, Consejería de Cultura del Gobierno de Cantabria-Año Jubilar Lebaniego-Asociación Hispánica de Literatura Medieval, 2000, 2 vols., II, pp. 945-974.

___, "La corrección editorial en la imprenta incunable castellana", en *Doce siglos de materialidad del libro: Estudios sobre manuscritos e impresos entre los siglos VIII y XIX*, dir. Manuel José Pedraza Gracia, ed. Helena Carvajal González y Camino Sánchez Oliveira, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2017, pp. 281-307.

Palomino Tizado, Natalia, "Las tramas editoriales barcelonesas de *Marcos de Obregón* (1618), de Vicente Espinel", *Etiópicas: Revista de letras renacentistas*, XV (2019), pp. 51-61.

Pasquali, Giorgio, *Storia della tradizione e critica del testo*, Florencia, Le Monier, 1934.

Pedraza, Felipe B., y Pedro Conde Parrado (dirs.), Lope de Vega, *La vega del Parnaso*, Cuenca, Instituto Almagro de Teatro Clásico-Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2015, 3 vols.

Pedraza Gracia, Manuel José, Yolanda Clemente San Román y Fermín de los Reyes Gómez, *El libro antiguo*, Madrid, Síntesis, 2003.

Pérez García, Rafael M., *La imprenta y la literatura espiritual castellana en la España del Renacimiento*, Gijón, Trea, 2006.

Pérez Priego, Miguel Ángel, *La edición de textos*, Madrid, Síntesis, 1997.

___, *Historia del libro y edición de textos*, Madrid, Universidad Nacional de Educación a Distancia, 2018.

Pfeiffer, Rudolf, *Historia de la filología clásica*, Madrid, Gredos, 1981, 2 vols.

Pineda, Victoria, y Gonzalo Pontón (coords.), *Comedias de Lope de Vega. Parte VI*, Lérida, Milenio-Universitat Autònoma de Barcelona, 2005, 3 vols.

Polizzi, Assunta (ed.), *Imprenta y cultura de interés hispánico en Sicilia en los siglos XVI y XVII*, Berna, Peter Lang, 2013.

Pons Rodríguez, Lola (ed.), *Historia de la Lengua y Crítica Textual*, Madrid-Fráncfort del Meno, Iberoamericana-Vervuert, 2006.

Pontón, Gonzalo, "Indicios de revisión en la Segunda parte del *Quijote*", *Anales cervantinos*, XLVIII (2016), pp. 103-125.

___, "Imprenta y orígenes del teatro comercial en España (1560-1605)", *Arte Nuevo*, IV (2017), pp. 555-649.

___, "La acotación como texto, con ejemplos de Lope de Vega", en *"Entra el editor y dice": Ecdótica y acotaciones teatrales (siglos XVI y XVII)*, ed. Luigi Giuliani y Victoria Pineda, Venecia, Edizioni Ca'Foscari, 2018, pp. 69-90.

Presotto, Marco (coord.), *Comedias de Lope de Vega. Parte IX*, Lérida, Milenio-Universitat Autònoma de Barcelona, 2007, 3 vols.

Quentin, Henry, *Essais de critique textuelle*, París, Picard, 1926.

Quondam, Amedeo, "La letteraura in tipografia", en *Letteratura italiana*, II, *Produzione e consumo*, dir., Alberto Asor Rosa, Turín, Einaudi, 1983, pp. 555-686.

Ramos, Rafael, «Problemas de la edición zaragozana del *Amadís de Gaula* (1508)», en *Libros de caballerías (de «Amadís» al «Quijote»). Poética, lectura, representación e identidad*, ed. Ana Belén Carro Carvajal, Laura Puerto Moro y María Sánchez Pérez, Salamanca, Seminario de Estudios Medievales y Renacentistas-Sociedad de Estudios Medievales y Renacentistas, 2002, pp. 319-342.

___ (coord.), *Comedias de Lope de Vega. Parte VIII*, Lérida, Milenio-Universitat Autònoma de Barcelona, 2009, 3 vols.

Reeve, Michael D., "La erudición clásica", en *Introducción al humanismo renacentista* (trad. española de Lluís Cabré del original inglés, *The Cambridge Companion to Renaissance Humanism*, ed. Jill Kraye, Cambridge, Cambridge University Press, 1996), Cambridge, Cambridge University Press, Cambridge, 1998⁺, pp. 41-72.

Reyes Gómez, Fermín de los, *La imprenta incunable, el "nuevo arte maravilloso" de escribir*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2015.

Rico, Francisco, "El primer pliego del *Quijote*", *Hispanic Review*, LXVI (1996), pp. 313-336.

___ (dir.), Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, Barcelona, Instituto Cervantes-Crítica, 1998, 2 vols.; reed., Barcelona, Círculo de Lectores-Galaxia Gutenberg, 2004, 2 vols.; reed., Madrid-Barcelona, Real Academia Española-Espasa-Círculo de Lectores, 2015, 2 vols.

___, "Componedores y grafías en el *Quijote* de 1604 (Sobre un libro de R. M. Flores)", en *Actas del Tercer Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas (III-CINDAC): Cala Galdana, Menorca, 20/25 de octubre de 1997)*, ed. Antonio Bernat Vistarini, Palma de Mallorca, Universitat de les Illes Balears, 1999a, pp. 63-83.

___, "*Don Quijote*, Madrid, 1604, en prensa", *Bulletin hispanique*, CI (1999b), pp. 415-434.

___ (dir.), *Imprenta y crítica textual en el Siglo de Oro*, ed. Pablo Andrés Escapa y Sonia Garza, Valladolid, Centro para la Edición de los Clásicos Españoles, 2000a.

___, "Crítica textual y transmisión impresa (Para la edición de *La Celestina*)", en *Imprenta y crítica textual en el Siglo de Oro*, dir. Francisco Rico, ed. Pablo Andrés Escapa y Sonia Garza, Valladolid, Centro para la Edición de los Clásicos Españoles, 2000b, pp. 223-241.

___, "A pie de imprentas: Páginas y noticias de Cervantes viejo", *Bulletin hispanique*, CIV (2002), pp. 673-702.

___, *En torno al error: Copistas, tipógrafos, filologías*, Madrid, Centro para la Edición de los Clásicos Españoles, 2004.

___, *El texto del "Quijote": Preliminares a una ecdótica del Siglo de Oro*, Barcelona, Destino, 2005a.

___, "Poética de la antífrasis (sobre la dedicatoria del primer *Quijote*)", *Cervantes*, XXV, 1 (2005b), pp. 69-77.

___, "Los dos capítulos séptimos del *Persiles*, libro II", *RILCE. Revista de filología hispánica*, XXIII, 1 (2007), pp. 185-194.

___ (ed.), *Lazarillo de Tormes*, Madrid-Barcelona, Real Academia Española-Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, 2011a.

___, "Setting by Formes: The Explanation of Alonso Víctor de Paredes (1680)", *Ecdotica*, VIII (2011b), pp. 143-153.

___, "*Ratio typographica*: los *Sueños* con *La Pícara Justina*", en *Diferentes y escogidas: Homenaje al profesor Luis Iglesias Feijoo*, ed. Santiago Fernández Mosquera, Pamplona-Madrid-Fráncfort del Meno, Universidad de Navarra-Iberoamericana-Vervuert, 2014, pp. 437-448.

Rodríguez-Gallego, Fernando (ed.), Pedro Calderón de la Barca, *El astrólgo fingido*, Madrid-Fráncfort del Meno, Iberoamericana-Vervuert, 2011.

Rodríguez Rodríguez, Begoña, "Del original de imprenta a la edición príncipe: el *Tratado* de Bernardino de Sandoval", *Edad de Oro*, XXVIII (2009), pp. 341-357.

___, "Del *original de imprenta* a la *edición príncipe*: partes perdidas en la *Vida política de todos los estados de mujeres*", *Analecta malacitana*, XXXIII (2010a), pp. 319-352.

___, "La *cuenta del original* y su repercusión textual en la *Vida política de todos los estados de mujeres*", *Criticón*, CIX (2010b), pp. 37-71.

___, *Del original de imprenta al libro impreso antiguo*, Madrid, Ollero & Ramos, 2014.

Roelli, Philipp (ed.), *Handbook of Stemmatology. History, Methodology, Digital Approaches*, Berlín-Boston, De Gruyter, 2020.

Roncaglia, Aurelio, *Principi e applicazione di critica testuale*, Roma, Bulzoni, 1975.

Rummonds, Richard-Gabriel, *Printing on the Iron Handpress*, New Castle (DE)-Londres, Oak Knoll-The British Library, 1998.

Sánchez Espinosa, Gabriel (ed.), *Pruebas de imprenta. Estudios sobre la cultura editorial del libro en la España moderna y contemporánea*, Madrid-Fráncfort del Meno, Iberoamericana-Vervuert, 2013.

Sánchez Jiménez, Antonio, y Adrián J. Sáez (coords.), Lope de Vega, *Comedias de Lope de Vega. Parte XVIII*, Barcelona, Gredos, 2019, 2 vols.

Sánchez Laílla, Luis (coord.), Lope de Vega, *Comedias de Lope de Vega. Parte XV*, Madrid, Gredos, 2016, 2 vols.

___, y José Enrique Laplana (eds.), Baltasar Gracián, *El criticón*, notas de Pilar Cuartero, Zaragoza, Diputación Provincial de Zaragoza-Institución Fernando el Católico, 2016, 2 vols.

Sánchez-Prieto Borja, Pedro, *Cómo editar los textos medievales: Criterios para su presentación gráfica*, Arco/Libros, Madrid, 1998.

Segre, Cesare, *Due lezioni di ecdotica*, Pisa, Scuola Normale Superiore, 1991.

___, "Metodologia dell'edizione dei testi", en *Ecdotica e comparatistica romanze*, Milán-Nápoles, Riccardo Ricciardi, 1998, pp. 41-53.

Serés, Guillermo (ed.), Don Juan Manuel, *El conde Lucanor*, Barcelona, Crítica, 1994; reed. Madrid-Barcelona, Centro para la Edición de los Clásicos Españoles-Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, 2006.

___ (ed.), Bernal Díaz del Castillo, *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*, Madrid-Barcelona, Real Academia Española-Círculo de Lectores-Galaxia Gutenberg, 2011.

Smith, Margaret M., *The Title-Page. Its Early Developement 1460-1510*, New Castle (DE)-Londres, Oak Knoll-The British Library, 2000.

Sorella, Antonio (ed.), *Dalla textual bibliography alla filologia dei testi a stampa*, Pescara, Libreria dell'Università, 1998.

Stopelli, Pasquale (ed.), *Filologia dei testi a stampa*, Bolonia, Il Mulino, 1987.

Tanselle, G. Thomas, *A Rationale of Textual Criticism*, Filadelfia, University of Pennsylvania Press, 1989.

___, *Textual Criticism and Scholary Editing*, Charlottesville (VA), The Bibliographical Society of the University of Virginia, 1990.
___, *Literature and Artifacts*, Charlottesville (VA), The Bibliographical Society of the University of Virginia, 1998.
___, *Bibliographical Analysis: A Historical Introduction*, Cambridge, Cambridge University Press, 2009.
___, *Essays in Bibliographical History*, Charlottesville (VA), The Bibliographical Society of the University of Virginia, 2013.
___, *Descriptive Bibliography*, Charlottesville (VA), The Bibliographical Society of the University of Virginia, 2020.
Timpanaro, Sebastiano, *La genesi del metodo del Lachmann*, Florencia, Le Monnier, 1963.
Toro Pascua, María Isabel, "Las dos ediciones del *Cancionero* de Pedro Manuel Ximénez de Urrea", en *Proceedings of the Eighth Colloquium*, ed. Andrew M. Beresford y Alan Deyermond, Londres, Department of Hispanic Studies-Queen Mary and Westfield College, 1997, pp. 95-105.
Trovato, Paolo, *Con ogni diligenza corretto: la stampa e le revisioni editoriali dei testi letterari italiani (1470-1570)*, Bolonia, Il Mulino, 1991.
___, *L'ordine dei tipografi: lettori, stampatori, correttori tra Quattro e Cinquecento*, Roma, Bulzoni, 1998.
___, *Everything You Always Wanted to Know about Lachmann's Method. A Non-Standard Handbook of Genealogical Textual Criticism*, introducción Michael Reeve, trad. Federico Poole, Padua, Libreriauniversitaria.it edizioni, 2014.
Ulla Lorenzo, Alejandra (ed.), Pedro Calderón de la Barca, *El mayor encanto, amor*, Madrid-Fráncfort del Meno, Iberoamericana-Vervuert, 2013.
Valdés Gázquez, Ramón (ed.), Luis Vélez de Guevara, *El Diablo Cojuelo*, Barcelona, Crítica, 1999.
___, y María Morrás (coords.), *Comedias de Lope de Vega. Parte X*, Lérida, Milenio-Universitat Autònoma de Barcelona, 2010, 3 vols.
Varey, John E., "La edición de textos dramáticos del Siglo de Oro", en *La edición de textos: Actas del I Congreso Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro*, ed. Pablo Jauralde, Dolores Noguera y Alfonso Rey, Londres, Tamesis, 1990, pp. 99-109.
VV.EE. (eds.), Lope de Vega, *Comedias de Lope de Vega. Parte I*, Lérida, Milenio-Universitat Autònoma de Barcelona, 1997, 3 vols.
Williams, William Proctor, y Craig S. Abbott, *An Introduction to Bibliographical and Textual Studies*, Nueva York, Modern Language Association of America, 1985.
Wilson, Edward M., "The Two Editions of Calderón's *Primera parte* of 1640", *The Library*, quinta serie, XIV (1959), pp. 175-191.
___, "On the *Tercera parte* of Calderón, 1664", *Studies in Bibliography*, XV (1962), pp. 223-230.

Zabala Vázquez, Jon, *Los impresos antiguos: génesis material y su repercusión en la transmisión de los textos*, Barcelona, Universitat Oberta de Catalunya, Barcelona, 2014.

Zulaica López, Martín (ed.), Bernardo de Balbuena, *El Bernardo, o victoria de Roncesvalles*, Madrid, Ars Poetica, 2017.

___, "Ecdótica del impreso aurisecular. A propósito de *La Austríada* de Juan Rufo", *Creneida: Anuario de filologías hispánicas*, VI (2018), pp. 292-322.

Pórtico: La importancia del método (algunas lecciones aprendidas y mucho trabajo pendiente)[1]

Ignacio Echevarría • Lola Pons • Francisco Rico

El filólogo nunca como ahora había tenido tantas y tan buenas herramientas para editar los textos clásicos. Las bibliotecas virtuales y los repositorios digitales permiten la consulta de un sinfín de testimonios a distancia; los repertorios bibliográficos en internet se han multiplicado en los últimos tiempos, aumentando el rastreo de obras y ejemplares, así como de bibliografía secundaria, actualizada casi al minuto; los variados mecanismos de búsqueda (bases de datos, páginas web especializadas y no especializadas, etc.) facilitan el rastreo de fuentes y la anotación léxica; la proliferación de revistas electrónicas permite un acceso inmediato a la investigación más reciente… Sin embargo, el instrumento más valioso del que dispone el editor hoy en día es el método, la ecdóctica.

La reflexión filológica, tanto teórica como práctica, llevada a cabo desde finales del siglo XIX ha ido descubriendo tácticas de enfrentamiento a los textos antiguos que han sistematizado la labor de edición. La crítica textual ha constatado la necesidad de la consulta directa de los testimonios, del acopio del mayor número de ediciones y ejemplares posibles, de la comparación entre

1. En este escrito reelaboramos las conclusiones expuestas en una charla llevada a cabo el 25 de mayo de 2020, en la que participaron Ignacio Echevarría, Lola Pons y Francisco Rico. El objetivo de la misma era plantear cuáles siguen siendo hoy en día los retos de la edición de textos en España, tanto en su vertiente filológica como comercial y cultural. Laura Fernández y Rafael Ramos.

Studia Aurea, 14, 2020: 35-38 ISSN 2462-6813 (papel), ISSN 1988-1088 (en línea)
https://doi.org/10.5565/rev/studiaaurea.423

esos materiales para poder establecer las variantes en que se ha transmitido un texto. Ha resultado menos eficaz, en cambio, en sus postulados de genealogía y stemmatología, pues su base de filiación, el error común, no ofrece resultados convincentes para muchos textos, en especial para la gran mayoría de los impresos y de los manuscritos contaminados, así como de aquellos que se conservan en más de una versión autorizada por el autor.

La bibliografía textual, por su parte, ha puesto la mira en la producción material de los impresos, descubriendo un mundo de factores que condicionan la transmisión de las obras, desde la cuenta del original hasta los retoques de última hora sobre los pliegos ya tirados. Nos ha enseñado, por ejemplo, las múltiples tretas de los impresores, que eliminaban o añadían texto ajeno al autor por cuadrar el espacio de un folio, un final en pie de copa, un título pasado por alto. Ahora sabemos que un componedor con un determinado acento podía variar la grafía en los pliegos que preparaba, y que eso, en consecuencia, no nos da información alguna sobre la lengua del autor; o que el corrector de imprenta podía modificar y regularizar, y de hecho modificaba y regularizaba, la ortografía y la puntuación de las obras, e incluso el sistema de las acotaciones en los textos dramáticos. Esa atención al proceso de impresión posibilita muchas veces estimar qué cambios se deben exclusivamente a errores o problemas materiales, relegando el resto a la transmisión anterior –o paralela– al impreso (oral, manuscrita…) o a la intervención o al lapsus de autor. Pero para descubrir todos esos datos, habrá sido imprescindible el acopio de testimonios y su cotejo sistemático.

También los estudios de Historia del libro han avanzado de manera notable, permitiendo que hoy se entiendan mejor los condicionamientos legales de las obras antiguas, los procesos de censura (incluyendo la autocensura), la configuración del mundo editorial de la época, con sus estrategias de mercado, sus acuerdos entre talleres, su picaresca certificada por las ediciones contrahechas, etc. Se sabe más, en definitiva, sobre las modas y gustos librescos, sobre la manera de leer, y, por ahí, sobre la cultura y la sociedad de entonces.

Enfrentarse, pues, a la edición de un texto, antiguo o moderno, manuscrito o impreso, de cualquier nacionalidad y género, supone hoy realizar un esfuerzo previo de apertura de miras filológica, que no apueste *a priori* por una línea de trabajo concreta. Porque un aparato crítico o un *stemma* no son un fin en sí mismos, como tampoco lo son el descubrimiento de una corrección en prensa o de un pie de imprenta falso. Esa actitud, ese método que aúna –o picotea– todos los métodos de los que puede fiar el filólogo, amparado irremediablemente en su mejor criterio y olfato, es la ecdótica.

Pese a todo lo dicho, la implantación de ese método en la práctica no se ha generalizado. La conciencia de que nadie está en condiciones de comprender cabalmente un texto (leerlo, interpretarlo literaria e históricamente, atisbar la voluntad del autor…) sin que sea fiable, sin que esté ecdóticamente restaurado, aún no ha calado. A modo de anécdota podemos recordar cómo traductores de la talla de Gabriel Ferrater y José María Valverde jamás se preocuparon por es-

coger una edición textualmente fidedigna para llevar a cabo su tarea. No era por desidia, sino simplemente porque no se trataba de un factor relevante entonces. De eso hace medio siglo, pero la situación no ha cambiado como cabría esperar de toda la investigación llevada a cabo en este tiempo. Sorprende que aún hoy haya quien confunda edición crítica con edición anotada, y que la asignatura de crítica textual (no digamos de ecdótica) apenas se imparta en un puñado de universidades, y en donde sí se hace, mayoritariamente se relegue a la especialización en másteres. Se trata de una importante carencia, pues se arrebata al alumno una formación, una herramienta de trabajo, que lo haría mejor profesional. No hay que olvidar, siguiendo por ahí, que la ecdótica es un método científico, y que sus resultados, las ediciones, son también un estudio, una hipótesis de trabajo puesta a disposición de la comunidad científica para su escrutinio.

Una edición ecdótica merece un formato acorde con los esfuerzos y los resultados de investigación obtenidos. En España existen diversas iniciativas de ámbito universitario –reseñadas más arriba– que realizan ediciones de este nivel y rigor científico. En el ámbito privado, la colección que sin duda destaca es la Biblioteca Clásica. Se trata de un proyecto ambicioso en todas sus facetas: en la filológica, por supuesto, pero también en la editorial, pedagógica y cultural, pues aspiraba en sus inicios, a finales de los años 80 del siglo pasado, a conquistar tanto a profesores y alumnos universitarios y de secundaria, como al público en general. Ideada por Francisco Rico y auspiciada por Gonzalo Pontón y su prestigiosa Editorial Crítica, el diseño se puso en manos de Manuel Florensa, un maestro tipógrafo de los que ya no quedan; la fijación de los criterios fue realizada por los jóvenes José María Micó y Rafael Ramos, que dieron temprana muestra de su compromiso con la precisión y el detalle; y el cuidado editorial se confió a un experimentado y escrupuloso equipo de correctores, con Ignacio Echevarría al frente.

Se preparó, así, una *mise en page* que facilitara la lectura, escogiendo una tipografía clásica pero confortable a la vista, y dando unos márgenes más amplios que en las ediciones escolares al uso. Las notas al pie, a dos columnas, solo daban cuenta de las aclaraciones necesarias para la comprensión del texto, relegando las explicaciones más especializadas a un apéndice de Notas complementarias. Junto a él, se hallaba un aparato crítico de variantes y una esmerada bibliografía. Acompañaba al texto un Estudio preliminar, redactado por un reconocido especialista en la materia, y un prólogo del editor. Esa estructura conseguía conformar una suerte de hipertexto que favorecía diversos niveles de lectura. El especialista tenía a su alcance un trabajo filológico de primer orden, con todos los apéndices necesarios para la investigación; y quien deseara disfrutar de la obra sin aditamentos, podía hacerlo, aun sin ser consciente de ello, con las garantías de un texto fijado rigurosamente, con una grafía y puntuación actualizadas en todo lo que no suponía un valor de época. Desde luego, la Biblioteca Clásica tenía las claves para competir con las más prestigiosas colecciones europeas de clásicos e incluso superarlas.

De los 111 títulos originales, que reconfiguran el canon de la Literatura española desde sus orígenes hasta finales del siglo XIX, aproximadamente la mitad ha visto la luz. Desde 2011, la Real Academia Española, consciente del valor del proyecto, ha hecho suya la serie para asegurar su continuidad y desligarla en lo posible de los avatares del mercado editorial. La realidad es que esa colección ha obtenido un gran prestigio, y, sin embargo –tal vez por eso mismo– sus entregas se han convertido más en un producto de lujo que en libros de estudio y engrosan antes las bibliotecas de particulares con gusto por la Literatura que las mochilas de los alumnos de Filología. No es un caso aislado, pues lo mismo puede decirse de la Pléiade francesa. (Valga recordar que, el "Rolls-Royce de la edición", como alguien la ha llamado, también apostó hace ya tiempo por añadir un *appareil critique* –que incluye además de una introducción y notas, otras secciones como un aparato de variantes– a sus nuevos volúmenes –los *Ensayos* de Montaigne, de 2007, son un ejemplo de ello–, remodelando la estructura original de la colección, que ofrecía los textos sin apéndices filológicos.)

"La tarea es ardua, sí, pero también deleitable para quien gusta de ella." Lo dice Luis Gómez-Canseco en uno de los artículos incluidos en este monográfico. Y tiene razón, como siempre. El estudioso se dará por bien pagado con la satisfacción del trabajo bien hecho. Pero debe aplicarse también para que la sociedad comprenda que los textos del Siglo de Oro –los de cualquier época– son un patrimonio que requiere un proceso de restauración, igual que un fresco que pierde sus colores o una catedral que se desmorona. Quedan muchas obras por rehabilitar y el único medio es la buena Filología.

Repertorios, catálogos y diccionarios: localización, identificación y descripción de la literatura áurea impresa[1]

Alejandra Ulla Lorenzo
Universidad Internacional de La Rioja (UNIR)
alejandra.ulla@unir.net

Recepción: 11/03/2020, Aceptación: 22/06/2020, Publicación: 07/12/2020

Resumen
El objetivo del presente artículo consiste en examinar cómo ha evolucionado la labor de recopilación bibliográfica de los impresos antiguos en los que se ha conservado la literatura española de los Siglos de Oro desde la publicación, en el año 2000, del volumen *Imprenta y crítica textual*. Concretamente, interesa recordar cómo en los distintos trabajos publicados en este lugar se sentaron las bases para la localización, identificación y descripción de los impresos a partir de los principios que sienta la bibliografía sistemática, analítica y material. A este respecto, nuestro trabajo considera la influencia que esta obra ha tenido en las investigaciones posteriores, tanto en los repertorios bibliográficos en papel como en aquellos concebidos y desarrollados en la era digital. En este sentido, se revisan cuáles han sido los logros alcanzados y qué retos suponen, todavía, una tarea pendiente en este campo de estudio.

Palabras clave
Literatura española de los Siglos de Oro; impresos antiguos; repertorios bibliográficos; bibliografía analítica.

Abstract
Repertories, catalogues and dictionaries: location, identification and description of Golden Age printed literature.
The aim of this article is to examine how the work of bibliographic compilation of the old printed material in which the Golden Age Spanish literature has been preserved since the

1. Este trabajo se inscribe en el proyecto *Impresos sueltos del teatro antiguo español: base de datos integrada del teatro clásico español* (ref. PID2019-104045GA-C55), financiado por el Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades y fondos FEDER.

ISSN 2462-6813 (papel), ISSN 1988-1088 (en línea)
https://doi.org/10.5565/rev/studiaaurea.394

publication, in the year 2000, of the volume *Imprenta y crítica textual* has evolved. Specifically, it is interesting to remember how in the different works published in this volume laid the foundations for the location, identification and description of the printed editions based on the principles set by the systematic, analytical and material bibliography. In this respect, our work considers the influence that this work has had on subsequent research, both in bibliographic repertories on paper and in those conceived and developed in the digital age. In this sense, we review what the achievements have been and what challenges still pose a pending task in this field of study.

Keywords
Golden Age Spanish Literature; printed old items; bibliographical repertories; analytical bibliography.

Introducción

Uno de los principales logros alcanzados en el año 2000 con la publicación del volumen *Imprenta y crítica textual*, bajo la dirección del profesor Francisco Rico, fue demostrar, a través de ejemplos tomados de la literatura española de los Siglos de Oro, el estrecho vínculo y la relación de interdependencia que se establece entre la materialidad del texto literario salido de la imprenta manual y su edición crítica; esto es, la "utilidad del conocimiento de los libros como objetos materiales para la preparación y distribución de ediciones críticas".[2] Se fijaron, de este modo, las bases para la investigación que, posteriormente, se emprendió en el ámbito de la bibliografía textual. No debe olvidarse, sin embargo, que antes de analizar las características de los testimonios con los que contamos, estudiar la trasmisión del texto que editamos y las posibles alteraciones que ha sufrido en la imprenta, así como de reestablecer el texto original tras el consa-

2. Gaskell (1999: 389).

bido cotejo,[3] es imprescindible localizar, identificar y describir los impresos con los cuales vamos a trabajar a partir de los principios que sienta la bibliografía sistemática, analítica y material. Esta corriente de pensamiento, que parte de la idea de conocer en profundidad la técnica de producción de los libros para saber cuál ha sido su influencia sobre el texto que nos interesa, tiene sus orígenes en el ámbito anglosajón a principios del siglo xx. A su lado debe recordarse la llamada corriente tradicional, también denominada enumerativa o compiladora, que comprende los materiales bibliográficos como portadores de contenidos y, por tanto, de necesario conocimiento para el trabajo intelectual. Por tal motivo, esta segunda escuela asume la labor bibliográfica como elaboración de repertorios, entendidos estos como mediadores entre la producción intelectual y las necesidades informativas.[4] El repertorio bibliográfico es, de hecho, una de las acepciones que adquiere en la actualidad el término bibliografía. Este puede entenderse como "'lista de libros' hecha con un determinado criterio y para unos determinados fines".[5] La confección de este tipo de listas no siempre está relacionada con la transmisión de las obras y con su estudio material; no obstante, "si un grupo de libros se describe analíticamente y en detalle, el resultado puede ser un estudio sobre su elaboración y distribución, que puede aclarar la transmisión de sus textos directamente y que también puede acrecentar nuestro conocimiento sobre la transmisión de otros textos del mismo período".[6] Así pues, una bibliografía de estas características permitirá identificar nuevos ejemplares de los libros recogidos, ya que persigue describir el ejemplar ideal de cada edición, así como distinguir las posibles emisiones y estados de cada edición. Este punto de encuentro entre la bibliografía tradicional y la material, esta forma de enfocar la bibliografía, en cuanto repertorio que presenta descripciones analíticas, es la que se recoge en varios de los capítulos que integran el volumen que deseamos examinar veinte años después de su publicación.

A este respecto, son distintos los trabajos que plantean diversas cuestiones que afectan a la confección de un repertorio bibliográfico sobre literatura áurea. En este sentido, deben recordarse los textos de Moll[7] y Cruickshank,[8] quienes se referían a los problemas bibliográficos del libro en los Siglos de Oro, entre los que se cuentan, además de otros, las diferentes emisiones y estados de una edición, los impresos carentes de información bibliográfica o con datos falsos o las ediciones contrahechas frente a las auténticas. El conocimiento de estas particularidades ayudará a valorar adecuadamente las ediciones que recogeremos en una bibliografía estructurada que, posteriormente, se convertirá en herramienta

3. Reyes Gómez (2010: 66).
4. Reyes Gómez (2010: 58).
5. Delgado Casado (2005: 16; *apud* Reyes Gómez 2010: 164).
6. Gaskell (1999: 402).
7. Moll (2000).
8. Cruickshank (2000).

de búsqueda inicial para la investigación en diferentes campos del saber. También Micó[9] nos recordaba, con relación al *Guzmán de Alfarache*, cómo entonces se conocía un ejemplar único de la segunda parte de la obra, lo que impedía rastrear en profundidad las diferencias de emisión o estado y ponía sobre la mesa, por tanto, la necesidad de localizar nuevos ejemplares y, en general, de estudiar la difusión impresa de la obra de Mateo Alemán, lo que, sin duda, requería un trabajo anterior con los repertorios bibliográficos necesarios. Di Stefano aludía, por su parte, a la singularidad textual, tipográfica y editorial del género que constituye el pliego suelto, lo que conlleva algunas dificultades a la hora de su inclusión en repertorios. No obstante, era el texto de Martín Abad[10] el que abordaba, en toda su extensión, el método de trabajo bibliográfico en relación con la descripción de los productos de la imprenta manual para su inclusión en un repertorio. De hecho, el objetivo del capítulo era "sacar una idea clara de lo que el editor de nuestros textos áureos pediría a una noticia bibliográfica cuando inicia la búsqueda de las diversas ediciones que va a someter a análisis y estudio".[11] El autor señala la existencia de diversos tipos de noticias bibliográficas, entendida esta como la "descripción completa o conjunto ordenado de las indicaciones precisas y detalladas necesarias para la identificación correcta de un documento en todos sus aspectos formales".[12] Estas integran, asimismo, distintos tipos de repertorio en función de los objetivos que se deseen alcanzar con este. No obstante, el autor indica tres elementos fundamentales que deben formar parte de una noticia bibliográfica. El primero de ellos se relaciona con la identificación del producto, el segundo con su descripción y el tercero con la localización bibliotecaria.[13] Importa considerar, en lo que se refiere a la identificación, que esta puede ser tipográfica y que nos ayudará a aclarar problemas bibliográficos de diversa naturaleza como los planteados por Moll y Cruickshank y que no siempre han quedado resueltos en algunas bibliografías clásicas. También puede ser editorial y en ella tiene una enorme importancia la consulta del mayor número de ejemplares conservados en bibliotecas de todo el mundo, lo que requiere una serie de desplazamientos que no siempre resultan accesibles. La identificación puede ser, asimismo, textual, a pesar de que tanto el texto como el paratexto han sido dos elementos olvidados en la preparación de los repertorios bibliográficos, en parte porque convertiría la tarea en interminable; pero también porque los problemas de autoría deberían ser tratados por parte de un investigador, más que por un catalogador o bibliógrafo. Se trata, no obstante, de una cuestión de enorme actualidad dados los avances que, gracias a la estilometría, se están llevando a cabo

9. Micó (2000).
10. Martín Abad (2000).
11. Martín Abad (2000: 187).
12. Reyes Gómez (2010: 268).
13. Martín Abad (2000: 189).

en el ámbito de las atribuciones autoriales de textos españoles del Siglo de Oro. Esta plantea, sin duda, una vez decidida su inclusión en la noticia bibliográfica, problemas muy concretos relacionados, por ejemplo, con la forma de actualizar la autoría de un texto tradicionalmente anónimo o atribuido a otro autor en un repertorio actual. Asimismo, se refiere Martín Abad a la identificación documental o diplomática, necesaria en aquellos casos en los que nos encontramos ante productos "bibliográficos encadenados en su aparición en una secuencia cronológico-administrativa".[14] El autor alude a la identificación bibliográfica en relación con el control de las ediciones de una obra y los ejemplares de estas. Se trata de un punto fundamental, puesto que puede fácilmente dar origen a fantasmas bibliográficos. Y, en fin, menciona la identificación bibliotecaria o historia de la posesión y uso del ejemplar, lo que nos permite trazar su historia vital y que hoy podríamos geolocalizar sobre mapas.

Repertorios, catálogos y diccionarios en papel

Martín Abad planteaba, como coda a su texto, cuál era el futuro inmediato de la bibliografía en relación con la literatura de los Siglos de Oro y proponía, a este respecto, una respuesta clara:

> Si de cada una de nuestras ciudades dispusiéramos de una tipobibliografía realizada con el rigor necesario, con un bibliógrafo comprometido definitivamente con el repertorio, y si los datos de esos repertorios pasasen después a formar parte, en su modalidad de catálogo abreviado de ediciones descritas acompañado de la referencia correspondiente, a un medio de difusión como el CD-ROM, avanzaríamos con seguridad y lograríamos ofrecer una información segura y, a la largo, probablemente definitiva.[15]

Se aspiraba, pues, a la creación de repertorios bibliográficos que reuniesen la producción impresa de unos determinados ámbitos geográficos para, más tarde, integrarlos en un instrumento de conjunto. La idea de confeccionar una herramienta bibliográfica de cada una de las ciudades en las cuales se imprimió literatura española en los Siglos de Oro tiene sus orígenes en los años ochenta del siglo xx, cuando se puso en funcionamiento el proyecto "Tipobibliografía española" de la mano de José Simón Díaz.[16] Este proyecto venía precedido por su magna *Bibliografía de la Literatura Hispánica*, de la cual llegaron a publicarse diez volúmenes entre 1948 y 1994 que culminaron en el autor Fray Juan Pazos y, por tanto, en el siglo xvii, aunque inicialmente se pretendiera alcanzar el siglo xx y estudiar la bibliografía de la literatura castellana, catalana, gallega y

14. Martín Abad (2000: 211).
15. Martín Abad (2000: 219).
16. Reyes Gómez (2013: 172-173).

vasca.[17] En 1970 Simón Díaz ganó por oposición la Cátedra de Bibliografía Española en la Universidad Complutense de Madrid que había quedado vacante tras la jubilación de Pedro Sáinz Rodríguez.[18] Desde esta fecha se pusieron en marcha diversos proyectos de investigación, como, por ejemplo, el *Repertorio de Impresos Españoles perdidos e imaginarios* (RIEPI), pero también numerosos trabajos académicos orientados a la creación de bibliografías de los materiales impresos en distintas ciudades españolas. En el año 1984 se celebró en la Institución "Fernando el Católico" de Zaragoza la segunda reunión de especialistas en bibliografía durante la cual se decidió iniciar el "inventario general de la producción tipográfica nacional bajo la denominación Tipobibliografía española".[19] La empresa, cuyos márgenes cronológicos finalizaban en 1600, se dividió en dos etapas: la primera estaba dedicada a la localización de libros españoles en el mayor número posible de bibliotecas españolas y extranjeras tanto de carácter público como privado; por su parte, la segunda estaba destinada a la preparación de "repertorios monográficos dedicados a cada una de las ciudades en que hubo imprentas en ese tiempo".[20] Para su elaboración se acordaron, entre otras cuestiones, unos criterios de descripción analítica cuyo modelo fijó Moll y que se fueron adaptando en función de las necesidades de cada material impreso.[21] Los resultados en fichas se presentaron progresivamente en sucesivas reuniones de especialistas y, posteriormente, comenzó la elaboración de tesis doctorales dedicadas monográficamente al inventario de lo producido en una ciudad concreta. Estas se han ido defendiendo y publicando a través de distintos cauces en los últimos veinte años.[22] En este sentido, debe recordarse la colección *Tipobibliografía Española* de la editorial Arco Libros, que ha contribuido a la publicación de ocho de estas obras desde 1991 hasta el 2005: Aragón,[23] Alcalá

17. Reyes Gómez (1999: 58).
18. Fernández Valladares y Rokiski (2008).
19. Reyes Gómez (2013: 180).
20. Reyes Gómez (2013: 181).
21. Reyes Gómez (2013: 184).
22. En 1990 Alfredo Vílchez Díaz defendió su tesis bajo el título "La imprenta en Granada en el siglo xvi". El mismo año se doctoraron Julián Martín Abad ("La Imprenta en Alcalá de Henares en el siglo xvi. Catálogo descriptivo"). Un año más tarde alcanzó el título Yolanda Clemente San Román ("Impresos madrileños de 1566 a 1625"). En 1992 María Dolores Ruiz Negrillo leyó "Impresos del s. xvi en Toledo" y también lo hizo María José López-Hueras Pérez: "Bibliografía de impresos granadinos de los siglos xvii y xviii". En 1995 Fermín de los Reyes defendió "Tipobibliografía de Segovia (1472-1900)". Posteriormente, entre 1999 y el año 2000 Mercedes Fernández Valladares consiguió el proyecto "La imprenta en Burgos en el siglo xvi: repertorio tipobibliográfico" y en 1999 María Marsá defendió su tesis titulada "La imprenta en La Rioja (1502-1666)". Ver Reyes Gómez (2013: 187-190).
23. Sánchez (1991).

de Henares,[24] Salamanca,[25] Segovia,[26] Madrid,[27] Cuenca,[28] La Rioja[29] y Burgos[30]. Aunque todavía faltan localidades cuya producción impresa no se ha examinado o al menos no se ha hecho para el período áureo completo —tal y como Martín Abad sugería—, en los últimos años se han leído nuevas tesis doctorales que han contribuido a completar el panorama trazado y en las cuales se ha estudiado la producción bibliográfica de ciudades como Guipúzcoa,[31] Bilbao,[32] Orihuela y Alicante[33] y Valladolid.[34]

Importa recordar que la concepción, objetivos, destinatarios y metodologías de trabajo ofrecen como resultado repertorios bibliográficos de distinta naturaleza, como el propio Martín Abad avanzaba en su trabajo.[35] Estos pueden clasificarse de acuerdo a diferentes criterios, entre los que se cuentan la materia de los documentos, el ritmo de publicación, el alcance o amplitud de los materiales, la presentación global de las descripciones, la presentación de la información, la procedencia de las referencias o el ámbito geográfico al que se restrinja.[36] Esto supone que, además del trabajo en el ámbito de los tipobibliográficos, que se centran en la producción de un espacio concreto y cuyo mapa hemos trazado, importa recordar otro tipo de repertorios que, si bien siguen los principios de la bibliografía analítica, podemos clasificar con diferentes criterios. A este respecto, puede recordarse la colección *Bibliografías y Catálogos* de la editorial Reichenberger que se inauguró en 1979 con la publicación del pionero *Manual bibliográfico calderoniano*,[37] cuyo último tomo se publicó en el año 2009.[38] El avance en el campo bibliográfico ha sido, a juzgar por las publicaciones de esta colección, extraordinario en los últimos veinte años; a pesar de que el último volumen que se integra en ella se haya publicado en 2015, lo que indica que nos encontramos, quizás, en un período de tiempo de mayor sosiego en cuanto a publicaciones de esta naturaleza se refiere. En el contexto de esta colección, que nos sirve, en todo caso, como botón de muestra, encontramos repertorios dedicados a un autor

24. Martín Abad (1991 y 1999).
25. Ruiz Fidalgo (1995).
26. Reyes Gómez (1996).
27. Clemente San Román (1998) —en este caso el repertorio fue publicado por Reichenberger— y Moreno Garbayo (1999).
28. Alfaro Torres (2002).
29. Marsá Vila (2002).
30. Fernández Valladares (2005).
31. Fernández de Casadevante Romaní (2012).
32. Zabala (2012).
33. Martínez-Poveda (2015).
34. Casas del Álamo (2017).
35. Martín Abad (2000: 188).
36. Reyes Gómez (2010: 185-186).
37. Reichenberger (1979).
38. Reichenberger (2009).

específico: Lucas Fernández,[39] Gil Vicente,[40] Juan del Encina,[41] Bartolomé Torres Naharro,[42] Diego Sánchez de Badajoz,[43] Antonio Mira de Amescua,[44] Francisco de Rojas Zorrilla[45] y el ya mencionado sobre Calderón de la Barca; a un autor y un fragmento específico de su obra, como ocurre en el caso del prolífico Lope de Vega,[46] o bien a un género literario concreto, del que es ejemplo la literatura picaresca.[47]

El ámbito de los catálogos, publicados por Reichenberger y otras casas editoriales, ha sido también terreno fértil para el avance bibliográfico, si bien deben considerarse las diferencias que existen entre estos y los repertorios a los que nos hemos referido. Así pues, el objeto de los primeros será el conjunto de ejemplares de una biblioteca y, por tanto, facilitará el acceso a un fondo concreto. Por su parte, el repertorio bibliográfico recogerá una serie de ediciones impresas o manuscritos seleccionados según los criterios antes mencionados y permitirá no solo la localización de un ejemplar, sino también su identificación. Ocurre, sin embargo, que, en ocasiones, el nivel de detalle de un catálogo puede llegar a ser tan profundo que los primeros pueden actuar como verdaderos repertorios. Sea como fuere, consideramos necesario recordarlos, puesto que han contribuido al avance de la disciplina bibliográfica en España a través de sus descripciones analíticas. Podemos traer a colación, en este punto, aquellos catálogos dedicados al inventario, identificación y descripción de materiales conservados en bibliotecas dentro y fuera de la Península, entre los cuales han recibido una atención particular los incunables,[48] las ediciones de teatro español,[49] los libros de emblemas,[50] las empresas o divisas históricas[51] y los pliegos sueltos en sus distintas modalidades; entre ellas se han estudiado los poéticos,[52] los pliegos de villancicos[53] y las relaciones de sucesos[54]. Esto supone que se hayan atendido y, en muchos casos, solucionado, los problemas bibliográficos relacionados con el pliego suelto, de

39. Stathatos (2000).
40. Stathatos (2001).
41. Stathatos (2003).
42. Stathatos (2004).
43. Stathatos (2006).
44. Valladares Reguero (2004).
45. González Cañal, Cerezo Rubio y Vega García-Luengos (2007).
46. Profeti (2002).
47. Laurenti (2000).
48. Martín Abad (2007).
49. Vega García-Luengos, Fernández y Rey (2001), Szmuk (2002), Stark (2003), Cerezo Rubio y González Cañal (2009), Gregg (2012), Rodríguez-Gallego López y Ulla Lorenzo (2016).
50. López Poza (2008).
51. Maceiras Lafuente (2017).
52. García de Enterría y Sánchez de León (2000), Cordón Mesa (2001).
53. Torrente y Marín (2000), Bonilla Cerezo y García Aguilar (2002), Torrente y Hathaway (2007).
54. Pena Sueiro (2005), Casás Ferreño (2007), Paba (2011), Gonzalo García (2014 y 2018).

acuerdo con lo demandado no solo por Martín Abad[55] sino también por Moll,[56] Cruickshank[57] y Di Stefano[58] en sus respectivos capítulos.

Al principio de este trabajo hemos sentado las bases del tipo de repertorio que nos interesaba recordar al hilo de la publicación del volumen *Imprenta y crítica textual*, aquel para cuya confección se han considerado los principios de la bibliografía material y que nos ayuda no solo a localizar, sino también a identificar y describir una edición a través del modelo de noticia propuesto por Martín Abad. A pesar de no cumplir estos principios de forma estricta, creo que es de justicia, por su carácter enciclopédico y global, por su relevancia en el ámbito de la historia literaria de los Siglos de Oro, por constituir una herramienta de consulta fundamental para el comienzo de investigaciones filológicas de diversa naturaleza, rememorar también, en este panorama bibliográfico, la publicación entre los años 2009[59] y 2011[60] del *Diccionario filológico de literatura española* con su volumen correspondiente al siglo XVI y los dos referidos al XVII. En ellos encontraremos entradas biobibliográficas relativas a los autores de ambas centurias que comprenden, entre otros elementos, una referencia bibliográfica de los testimonios antiguos y modernos en que se conservan las obras mencionadas. Asimismo, en este grupo de fuentes bibliográficas heterodoxas, no pueden dejar de mencionarse las noticias bibliográficas que aportan las mismas ediciones críticas de las obras literarias ibéricas, puesto que este constituye un campo en el que se ha producido un extraordinario avance en los últimos veinte años y, por tanto, una fuente de información bibliográfica que actualiza y amplía, en muchas ocasiones, la información que aportan ciertos repertorios.

La labor bibliográfica en la era digital: tentativas, logros y retos

Al final de su capítulo, Martín Abad[61] solicitaba la creación de tipobibliografías para cada una de las ciudades españolas. Estas pasarían a formar parte, posteriormente, de un catálogo abreviado que pudiera difundirse en un soporte digital *offline*, como el CD-ROM.

En fechas cercanas, Pedraza Gracia[62] explicaba cómo hasta ese momento los instrumentos de información bibliográfica en soporte electrónico se habían centrado casi exclusivamente en los catálogos de bibliotecas y, en menor medida, en los catálogos colectivos; mientras que la bibliografía local, regional o nacional

55. Martín Abad (2000).
56. Moll (2000).
57. Cruickshank (2000).
58. Di Stefano (2000).
59. Jauralde Pou, (dir.) (2009).
60. Jauralde Pou, (dir.) (2011).
61. Martín Abad (2000: 219).
62. Pedraza Gracia (1999: 77).

se había beneficiado poco de los avances electrónicos. A este respecto, Pedraza Gracia justificaba cómo en España los trabajos tipobibliográficos, biobibliográficos y bibliográfico-retrospectivos habían sido tradicionalmente concebidos para el papel, tanto por haber sido preparados en momentos anteriores a la existencia de soportes electrónicos, como a causa de los problemas de índole técnica que pueden dificultar la publicación electrónica de instrumentos bibliográficos y, en fin, porque "es todavía muy real el tópico de que las obras en formato electrónico son obras de menor nivel intelectual que obras publicadas en soporte papel".[63] Pedraza Gracia llamaba la atención sobre las numerosas ventajas que tienen este tipo de herramientas puesto que, frente a las publicadas en papel, estas permiten el acercamiento a la información desde un mayor número de puntos de acceso; también una recuperación de la información rápida y ágil a través de la combinación de un número de parámetros de búsqueda más elevado; la posibilidad de adecuación del instrumento bibliográfico al nivel de los conocimientos disponibles en cada momento en términos de corrección y adición y, por último, la digitalización de las obras, no solo en relación con su consulta sino también con su preservación y difusión.[64] Como excepción al panorama trazado, Pedraza Gracia mencionaba la pionera base de datos electrónica *Tipobibliografía valenciana del siglo XVI* que José Luis Canet Valles desarrolló inicialmente entre 1990 y 1993 y que, en la actualidad, reúne unos 900 libros impresos entre 1473 y 1600 que conforman la *Tipografía valenciana de los siglos XV y XVI*.[65]

Lo cierto es que, si bien se ha avanzado notablemente en la confección de tipobibliografías de distintas ciudades españolas, apenas ha habido trabajo para el traslado de esos materiales al ámbito electrónico, ni *offline* ni *online*, tal y como Martín Abad proponía y como llevó a cabo Canet. En este sentido debe recordarse, no obstante, la tesis de Zabala,[66] en la cual, además de recoger y describir las obras impresas en Bilbao entre 1578 y 1587, propone una estructura sintáctica en XML que permite, por un lado, marcar y publicar en línea las noticias concretas de la imprenta bilbaína del siglo XVI, y, por otro, sentar las bases de la publicación electrónica de cualquier tipo de repertorio. En cualquier caso, el hecho de que los registros de los repertorios no hayan podido acomodarse al medio electrónico ha impedido, por tanto, la creación del catálogo abreviado de conjunto al que se refería Martín Abad.[67]

Una situación diferente es la que podemos dibujar para el caso de otras bibliografías europeas. Si bien es cierto que algunas de ellas cuentan con catálogos abreviados de conjunto, todavía en papel —tal y como sucede con Portugal, tanto

63. Pedraza Gracia (1999: 78).
64. Pedraza Gracia (1999: 80).
65. Ver <https://parnaseo.uv.es/Tipobibliografia/Tipobibliografia.html>.
66. Zabala (2012).
67. Martín Abad (2000: 219).

en lo que se refiere al siglo XVI[68] como al XVII;[69] Bélgica, Holanda, Dinamarca, distintos países de Europa del este y otros escandinavos–,[70] en los últimos años se han producido avances notables en la creación de bibliografías nacionales electrónicas de las que son ejemplo paradigmático los proyectos relativos a Inglaterra, Italia, Alemania, Suiza y Francia.[71] Todas ellas comparten sistemas de descripción semejantes de tipo sintético, esto es, aquella que aporta los datos fundamentales para la identificación del documento, así como algunas de sus características formales y la relación de ejemplares que se conservan. El *English Short Title Catalogue (ESTC)*[72] comprende los años 1473 a 1800 e incluye los impresos publicados en las Islas Británicas y Norteamérica conservados en la British Library y otras 2.000 bibliotecas de todo el mundo. El *Censimento nazionale delle edizioni italiane del XVI secolo (Edit16)*[73] se ocupa exclusivamente de los impresos publicados en Italia, o aquellos en lengua italiana impresos en el extranjero desde 1501 a 1600, e incluye en la actualidad 68.550 noticias bibliográficas. Asimismo, deben mencionarse los correspondientes a Alemania: el primero (*Verzeichnis der im deutschen Sprachbereich erschienenen Drucke des 16. Jahrhunderts. VD16*)[74] ha finalizado una etapa inicial dedicada al siglo XVI; mientras que el segundo (*Das Verzeichnis der im deutschen Sprachraum erschienenen Drucke des 17. Jahrhunderts. VD17*)[75] abarca el siglo XVII. Este último, si bien agotó la financiación de la cual disponía en 2007, sigue recibiendo aportaciones bibliográficas de diversas bibliotecas del mundo que se van incorporando progresivamente. Hoy en día cuenta con 300.000 ediciones conservadas en aproximadamente 730.000 ejemplares. Ambos incluyen aquellos impresos publicados en Alemania o fuera de sus fronteras geográficas pero en alemán. Por último, señalaremos el *GLN 15-16*[76], que recoge la producción impresa en Ginebra, Lausana y Neuchâtel en los siglos XV y XVI. Hasta la fecha describe un total de 5.111 ediciones de las que un 99.6% se ha hecho a la vista del ejemplar.

A ellos debe sumarse Francia, cuya bibliografía impresa anterior a 1601 se recogió inicialmente en el volumen impreso titulado *French Vernacular Books*[77], aunque más tarde este pasó a formar parte de la base de datos electrónica *Universal Short Title Catalogue*,[78] proyecto liderado por Pettegree desde la University

68. Anselmo (1977).
69. Arouca, Farinha Franco y Líbano Monteiro (2011-2016).
70. Pettegree (2012: 96).
71. Pettegree (2012: 96).
72. Ver <http://estc.bl.uk/F/?func=file&file_name=login-bl-estc>.
73. Ver <http://edit16.iccu.sbn.it/web_iccu/ihome.htm>.
74. Ver <https://opacplus.bib-bvb.de/TouchPoint_touchpoint/start.do?SearchProfile=Altbestand&SearchType=2>.
75. Ver <http://www.vd17.de/>.
76. Ver <http://www.ville-ge.ch/musinfo/bd/bge/gln/index.php>.
77. Pettegree, Walsby y Wilkinson (2007).
78. Ver <https://www.ustc.ac.uk/about>.

of St Andrews. En el año 2011 este proyecto publicó de forma electrónica una primera versión de los impresos europeos publicados antes de 1601 gracias a la integración de los diversos proyectos europeos antes mencionados y, recientemente, acaba de incorporar los datos correspondientes al período 1601-1650. Esta base de datos incluye en la actualidad 780.000 ediciones, de las que se han podido incluir 100.000 enlaces a ediciones digitalizadas, conservadas en 4.000.0000 de ejemplares. Las descripciones incorporan una noticia abreviada de los impresos, las características materiales básicas, la tradición bibliográfica, es decir, estudios o referencias en las que se mencionan esas ediciones y, finalmente, la relación de ejemplares localizados en todo el mundo. Al hilo de la puesta en marcha de este proyecto de vocación europea –que, forzosamente, debía nutrirse de la investigación bibliográfica realizada en el seno de los proyectos antes citados–, surgió la necesidad de poner en marcha un proyecto de conjunto en soporte digital *online* sobre la Península Ibérica y América. De ella nació, en el año 2007, *Iberian Books*.[79] Su objetivo principal consistía en la creación de un catálogo de títulos abreviados de todos los libros publicados en España, Portugal y el Nuevo Mundo, o fuera de estas fronteras geográficas, pero en una lengua ibérica, entre 1472 y 1700. El proyecto se desarrolló a lo largo de doce años en tres fases distintas que corresponden a tres períodos cronológicos: 1472-1600; 1601-1650 y 1651-1700. Los resultados de la primera y segunda fase se publicaron en papel en los años 2010[80] y 2015,[81] respectivamente. Todos ellos, junto con los de la tercera parte, están disponibles en una base de datos *online* de acceso abierto. Esta reúne alrededor de 130.000 impresos que han sobrevivido en más de 638.500 ejemplares conservados en 2.350 bibliotecas de todo el mundo. Se trataba, por tanto, de reunir en una herramienta única la producción editorial ibérica de la Edad Moderna temprana, una labor que, pese a la existencia de magníficas tipobibliografías y repertorios como los antes mencionados, nunca se había acometido desde un punto de vista de conjunto y, particularmente, desde una perspectiva iberoamericana, así como considerando un número de bibliotecas tan extenso. Resulta relevante tener en cuenta, a este respecto, cómo la era digital ha transformado no solo la cantidad de información *online* que tenemos a nuestra disposición sino también la forma en que esta puede ser recolectada y, posteriormente, estructurada. Asimismo, el hecho de acumular todos estos datos bibliográficos en un único recurso permite llevar a cabo distintos tipos de búsquedas avanzadas y acceder, igualmente, a contextualizaciones bibliográficas amplias que pueden ayudarnos en el desarrollo de determinados tipos de investigación, como, por ejemplo, ocurre en aquellos casos en los que necesitamos acceder a todas las ediciones publicadas por un impresor concreto, en un lugar

79. <https://iberian.ucd.ie/>.
80. Wilkinson (2010).
81. Wilkinson y Ulla Lorenzo (2015).

determinado o en un período específico. De hecho, la principal virtud de este proyecto es haber logrado reunir la información dispersa en un amplio abanico de fuentes primarias y secundarias. En algunos casos la identificación y descripción se ha hecho a través de un examen físico del volumen; en otros, se ha recurrido a otras fuentes, como repertorios bibliográficos, catálogos de bibliotecas o bien catálogos colectivos, catálogos de casas de subastas, como *El Remate,*[82] por mencionar un caso español, o *American Book Prices Current,*[83] por citar uno extranjero, monografías o artículos de publicaciones periódicas. El tipo de descripción bibliográfica por el que se ha optado es la sintética, es decir, aquella que aporta los datos fundamentales para la recuperación de los documentos: título, autor, impresor, número de identificación de *Iberian Books*, colofón, descripción física (foliación o paginación, formato y signaturas tipográficas), lengua, género, materia, fuentes bibliográficas en las que aparece reseñado, localización de ejemplares y el enlace a una digitalización cuando esta existe. En la misma línea ha de mencionarse la incorporación, en algunos casos, de las portadas digitalizadas de ciertas ediciones, lo que permite al investigador, de un solo vistazo, comprobar una serie de características bibliográficas a las que difícilmente podría acceder solo con la ficha y sin visitar la biblioteca. A este respecto, ha de recordarse que la preservación de los fondos bibliográficos de cualquier tipo, gracias a la digitalización, es una de las líneas de investigación principales de las llamadas Humanidades Digitales, un aspecto que adquiere particular interés, por ejemplo, en el caso de los ejemplares únicos.[84] El hecho de disponer de una digitalización de las ediciones previamente identificadas y descritas posibilita, además, poner en marcha proyectos de otra naturaleza que permitirán, en muchos casos, resolver problemas relacionados con la identificación bibliográfica de aquellos impresos que carecen de datos de publicación, por ejemplo. A este respecto pueden traerse a colación ejemplos como el *Bodleian Ballad Project*[85] (University of Oxford), *Fleuron*[86] (University of Cambridge), el que ofrece el proyecto *English Broadside Ballad*[87] (University of California) y, en fin, *Ornamento,*[88] proyecto que deriva de las ediciones digitalizadas incorporadas a *Iberian Books*. Este recurso permitirá al usuario hacer búsquedas concretas a través de los metadatos y, asimismo, subir imágenes sobre las que se tengan dudas para comprobar su presencia o la de imá.

82. <http://www.elremate.es/>.
83. < https://www.bookpricescurrent.com/>.
84. Puede verse, a este respecto, el siguiente ejemplo tomado de la base de datos: <http://n2t.net/ark:/87925/drs1>. Con respecto a la preservación de aquellas obras conservadas en ejemplar único, puede tenerse en cuenta el proyecto *Preserving the World's Rarest Books* (https://pwrb.wp.st-andrews.ac.uk/) que ha nacido a partir del Universal Short Title Catalogue y se desarrolla también en la University of St Andrews.
85. <http://ballads.bodleian.ox.ac.uk/>.
86. <https://fleuron.lib.cam.ac.uk/>.
87. <https://ebba.english.ucsb.edu/>.
88. <https://ornamento.ucd.ie/>.

genes semejantes en la base de datos y, por tanto, su identificación. Se pretende que el proyecto ayude a reconocer al impresor, el lugar de impresión y la fecha de muchos impresos recogidos en *Iberian Books* que carecen de esta información y que, asimismo, facilite estudios relacionados con el modo en el que el arte se empleaba en la imprenta ibérica de la Edad Moderna temprana, un aspecto poco estudiado en el contexto de la historia del libro. Por último, es importante considerar cómo este tipo de proyectos ayudará a potenciar estrategias de digitalización por parte de diferentes instituciones a nivel global.

No cabe duda, pues, de que, gracias a la unión de las Humanidades con los últimos avances tecnológicos, se ha podido progresar significativamente en el ámbito de las bibliografías centradas en determinados ámbitos geográficos. Esta circunstancia ha requerido, como hemos visto para el ejemplo de *Universal Short Title Catalogue*, la participación de distintos equipos multidisciplinares confederados. La misma y fructífera línea es la que ha seguido la Red Aracne de Humanidades Digitales y Letras Hispánicas,[89] en la cual se coordinan varios proyectos de diversa naturaleza relacionados con las letras hispanas, entre los cuales se cuentan "bases de datos bio-bibliográficas de fuentes primarias y secundarias, repertorios virtuales analíticos y bibliotecas digitales de géneros literarios y modalidades editoriales, colecciones de textos y corpus para labores de edición filológica, páginas web y plataformas en distinta fase de desarrollo y con diferentes experiencias de implantación".[90] Los distintos equipos que forman parte de esta red han acordado procedimientos comunes a distintos niveles con el fin de crear nuevas herramientas de trabajo, así como un motor de búsqueda único para recuperar la información recogida en cada una de las bases de datos. En este sentido, pueden recordarse aquellos proyectos centrados en el estudio de diversos aspectos, bien de un género o subgéneros concretos, bien de un autor, entre los que el bibliográfico adquiere una gran relevancia.

De acuerdo con estos presupuestos, podemos recordar *BIESES. Bibliografía de Escritoras Españolas*[91] que recoge bibliografía primaria y secundaria relacionada con las escritoras españolas desde la Edad Media hasta el siglo XVIII; también la *BSF. Biblioteca Saavedra Fajardo*,[92] de la que nos interesa particularmente la base de datos biobibliográfica de fuentes primarias y secundarias sobre diversos pensadores hispánicos. A ellas deben unirse las distintas bases bibliográficas que sostiene el grupo *Clarisel,*[93] centradas en bibliografía secundaria sobre la literatura caballeresca, el cuento medieval y la literatura aragonesa escrita durante la Edad Media.[94] En el mismo grupo se lleva a cabo el proyecto *Comedic*, un

89. <http://www.red-aracne.es>.
90. Fernández Valladares (2013: 16).
91. <https://www.bieses.net/>.
92. <http://www.saavedrafajardo.org/>.
93. <http://grupoclarisel.unizar.es/>.
94. <http://155.210.12.154/clarisel/index.htm>.

catálogo de obras medievales impresas en castellano (1475-1601). El criterio de género literario, y concretamente el diálogo hispánico, es el que marca el proyecto *Dialogyca. Biblioteca Digital de Diálogo Hispánico*,[95] una base de datos y biblioteca digital que recoge el corpus de los diálogos literarios hispánicos de los siglos xv al xvii, aporta registros sobre sus características literarias, ofrece una reproducción digital y describe las fuentes primarias y secundarias de cada una de las obras. Los diferentes proyectos que se han desarrollado en el seno del grupo SIELAE[96] a través de cuatro líneas de investigación forman parte, asimismo, de la Red Aracne. En primer lugar, debe recordarse la literatura emblemática (*Biblioteca Digital de Emblemática Hispánica*;[97] *Biblioteca Digital de Emblemas Traducidos al Español*;[98] *Catálogo de ediciones digitales de libros de emblemas y obras afines accesibles en Internet)*.[99] En segundo lugar, debemos mencionar las relaciones de sucesos españolas de los siglos xvi-xviii y, concretamente, el *Catálogo y Biblioteca Digital de Relaciones de Sucesos*,[100] cuyo objetivo principal es "poner a disposición del ciudadano interesado en el estudio de la cultura española del Siglo de Oro, de forma gratuita y libre, la descripción bibliográfica de todas las Relaciones de sucesos impresas entre los siglos xvi-xviii de que se tenga noticia, completada con la identificación de ediciones y la localización de ejemplares, y la edición digital (facsimilar o texto transcrito)".[101] En tercer lugar, es posible aludir a los repertorios y misceláneas de erudición humanística que se estudian en *Poliantea: Enciclopedias, repertorios de lugares comunes y misceláneas de erudición humanística*[102] y a las cuales podemos acceder a través de la *Biblioteca Digital Poliantea.*[103] Finalmente, mencionaremos la base de datos *IBSO* (*Inventarios y bibliotecas del Siglo de Oro*)[104] que permite búsquedas cruzadas a través de las cuales será posible dar respuesta a muchas cuestiones relacionadas con "la historia de la lectura, la historia de la imprenta, el uso de las fuentes, la trasmisión del conocimiento o la historia editorial de una obra"[105]. Por último, deseamos hacer referencia al grupo *PHEBO*. *Poesía Hispánica en el Bajo Barroco*,[106] en cuyo contexto se desarrollan los proyectos *Junta de Libros* y *Estala*, de los que nos interesa particularmente el primero, puesto que consiste en un repertorio de impresos poéticos editados en la monarquía hispánica o en lengua castellana entre 1650

95. <http://iump.ucm.es/DialogycaBDDH/buscador>.
96. López Poza y Saavedra Places (2014: 286).
97. <https://www.bidiso.es/EmblematicaHispanica/>.
98. <https://www.bidiso.es/LiteraturaEmblematica/>.
99. <http://debow.bidiso.es/>.
100. <https://www.bidiso.es/CBDRS/ediciones/buscador-basico/p/1>.
101. Pena Sueiro y Álvarez García (2014: 338).
102. <https://www.bidiso.es/Polianteas/>.
103. <https://www.bidiso.es/Poliantea/GetAllPolianteas.do>.
104. <https://www.bidiso.es/IBSO>.
105. Fernández Travieso (2014: 182).
106. <http://www.uco.es/investigacion/proyectos/phebo/es>.

y 1750 de los cuales se recogen datos catalográficos, descripción y localización.

Al margen de la Red Aracne, debemos llamar la atención, también, sobre otros proyectos de tipo bibliográfico y extensa historia que han contribuido de forma significativa a avanzar en el estudio de los textos impresos de un período concreto, del que es buen ejemplo *PhiloBiblon*, una base de datos bio-bibliográfica sobre textos romances escritos en la península ibérica en la Edad Media y en el temprano Renacimiento, de acceso gratuito a través de Internet[107] o bien de un género específico, como es el caso de *Comedias Sueltas USA. Survey of Spanish comedias sueltas printed before 1834 in the collections of US libraries*,[108] base de datos bibliográfica en la que se catalogan y ofrecen digitalizadas las ediciones de comedias sueltas conservadas en bibliotecas académicas estadounidenses.

De igual forma que antes hemos mencionado ciertos proyectos entre cuyos objetivos prioritarios no se encontraba el de funcionar como repertorios bibliográficos pero que, sin embargo, ofrecían información bibliográfica interesante, también ahora pueden mencionarse los ejemplos de *ArteLope*[109] y *Calderón Digital*,[110] dos bancos de datos y argumentos del teatro de Lope de Vega y Calderón de la Barca, respectivamente, que incluyen sendas secciones relativas tanto a la bibliografía primaria como secundaria de cada una de las obras estudiadas.

No parece haber duda de que el trabajo conjunto de grupos multidisciplinares que abordan investigaciones bibliográficas con las herramientas que aporta la tecnología informática ha posibilitado y posibilitará el almacenamiento, el procesamiento y la recuperación, de forma rápida, flexible y fiable, de una gran cantidad de información. Los resultados que obtengamos gracias a las búsquedas cruzadas complejas que podemos ejecutar permiten plantear una serie de estudios, tanto cualitativos como cuantitativos, que darán respuesta a preguntas que no hubiéramos podido solucionar valiéndonos de la investigación tradicional. Más allá de la información bibliográfica que podemos recuperar en función de nuestros intereses, debe llamarse la atención sobre la importancia que adquiere la posibilidad de digitalizar los fondos bibliográficos de cada proyecto, de modo que pueda velarse por su control y conservación y, asimismo, por un conocimiento más profundo desde distintos ámbitos socioculturales, entre los que nos interesa el bibliográfico.

El mapa dibujado permite confirmar que, frente a lo expresado por Pedraza Gracia veinte años atrás, los instrumentos de información bibliográfica, además de los catálogos de bibliotecas y catálogos colectivos, se han adaptado con soltura a la era digital, por lo que el campo ha sido fructífero en distintos sentidos. Importa considerar, sin embargo, que todavía hoy resulta problemática la cues-

107. <http://bancroft.berkeley.edu/philobiblon/index_es.html>.
108. <https://comediassueltasusa.org/es/>.
109. <https://artelope.uv.es/>.
110. <http://calderondigital.unibo.it/>.

tión del valor que se le otorga a este tipo de recursos desde un punto de vista intelectual, institucional y administrativo. En este sentido, Galina[111] se ha referido a la necesidad de que las instituciones desarrollen nuevos modelos de evaluación para las publicaciones digitales, en todos sus formatos, que permitan diferenciar entre productos de investigación en los cuales hay una aportación intelectual por parte de un especialista y productos de servicio digital. A este punto debe sumarse el problema de la obsolescencia de las aplicaciones de Humanidades Digitales y, por tanto, la necesidad de adoptar una actitud de permanente transformación que nos permita mantener, conservar y adaptar nuestros datos a medida que se producen avances tecnológicos y cambios metodológicos.[112]

Conclusiones

El panorama trazado en el presente artículo permite esbozar algunas conclusiones en relación con la evolución de la disciplina, así como plantear los principales logros alcanzados y algunos posibles retos todavía pendientes.

Una de las cuestiones primordiales sobre las que Martín Abad llamaba la atención en su capítulo era la necesidad de confeccionar tipobibliografías de todas las ciudades españolas de acuerdo con los principios de la bibliografía material. Estas posibilitarían la creación de un catálogo de títulos abreviados común en el cual se recogiera la información dispersa en los distintos repertorios. A este respecto, importa señalar el gran avance que se ha producido en este campo en los últimos años gracias al trabajo de diversas tesis doctorales. A pesar de ello, no contamos todavía con investigaciones de esta naturaleza para cada una de las ciudades españolas y, por tanto, tampoco con una herramienta de conjunto creada de acuerdo con la metodología expuesta por Martín Abad. Además de las tipobibliografías, importa recordar el extraordinario trabajo que se ha llevado a cabo en el ámbito de las bibliografías referidas a autores concretos, así como a géneros específicos, particularmente en lo que alude a diversas modalidades de pliegos sueltos, lo que ha permitido recuperar este género editorial.

Por otra parte, debe considerarse cómo, en los últimos veinte años, ha variado de forma tajante el medio de difusión de los repertorios. Si entonces el papel era el prioritario, ahora este convive, quizás ya en decadencia, con el entorno digital. A pesar de los inconvenientes que, de acuerdo con lo señalado, este último puede presentar, las ventajas son, sin duda, más numerosas. En este sentido, debe recordarse la labor llevada a cabo en el seno del proyecto *Universal Short Title Catalogue* y, concretamente, a través del proyecto *Iberian Books*, catálogo de títulos abreviados *online* en el que se recoge la producción impresa publicada en

111. Galina (2016: 122).
112. Pena Sueiro y Saavedra Places (2019: 81-82).

España, Portugal y el Nuevo Mundo entre 1472 y 1700 y, hasta la fecha, la única herramienta de conjunto que nos permite acceder a la producción bibliográfica ibérica antigua de forma global. La investigación en el ámbito humanístico en combinación con los últimos avances tecnológicos ha ofrecido, asimismo, fructíferos resultados bibliográficos en los diferentes proyectos que integran la Red Aracne. A estos deben sumarse otros proyectos individuales que, junto con los mencionados anteriormente, han logrado almacenar y procesar una gran cantidad de información bibliográfica que, en la actualidad, nos permite, gracias a una rápida recuperación, resolver problemas bibliográficos de diversa naturaleza, así como localizar, describir, identificar, conservar, difundir y, en definitiva, conocer, el patrimonio impreso antiguo en el que se ha conservado la literatura española de los Siglos de Oro.

Bibliografía

Alfaro Torres, Paloma, *La imprenta en Cuenca (1528-1679)*, Madrid, Arco/Libros, 2002.

Anselmo, António, *Bibliografía das obras impressas em Portugal no século XVI,* Lisboa, Biblioteca Nacional, 1977.

Arouca, João, Luís Farinha Franco y Ana Isabel Líbano Monteiro, *Bibliografia das obras impressas em Portugal no século XVII, 5 vols.*, Lisboa, Biblioteca Nacional de Portugal, 2001-2016.

Bonilla Cerezo, Rafael, e Ignacio García Aguilar, *Villancicos de la Catedral de Córdoba, 1682-1767: métricas cadencias clarines sean*, Córdoba, Ediciones de La Posada, 2002.

Casas del Álamo, María, *La imprenta en Valladolid: repertorio tipobibliografico (1501-1560 tipografía gótica)*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2017. Tesis doctoral.

Casás Ferreño, Beatriz, *Repertorio de Relaciones de sucesos españolas en pliegos sueltos (ss. XVI-XVIII) en la Biblioteca de Ajuda (Palacio Nacional de Ajuda-Lisboa)*, A Coruña, Universidade da Coruña, Servicio de Publicacións, 2007. Tesis doctoral.

Cerezo Rubio, Ubaldo, y Rafael González Cañal, *Catálogo de Teatro de la Biblioteca Histórica de Madrid, Fondo Mesonero Romanos*, Madrid, Ayuntamiento de Madrid, Área de Gobierno de las Artes, 2009.

Clemente San Román, Yolanda, *Tipobibliografía madrileña del siglo XVI (1566-1600)*, Kassel, Reichenberger, 1998.

Cordón Mesa, Alicia, *Catálogo de los pliegos sueltos poéticos en castellano del siglo XVII de la Biblioteca de Catalunya*, Alcalá de Henares, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Alcalá, 2001.

Cruickshank, Don W., "Los "hurtos de la prensa" en las obras dramáticas", *Imprenta y crítica textual en el siglo de Oro*, Francisco Rico (dir.), Valladolid, Universidad de Valladolid, Centro para la Edición de los Clásicos Españoles, 2000, 129-150.

Di Stefano, Giuseppe, "El pliego suelto: del lenguaje a la página", *Imprenta y crítica textual en el siglo de Oro*, Francisco Rico (dir.), Valladolid, Universidad de Valladolid, Centro para la Edición de los Clásicos Españoles, 2000, pp. 171-185.

Fernández de Casadevante Romaní, María Dolores, *La imprenta en Guipúzcoa: (1585-1850)*, Madrid, UNED, 2012.

Fernández Travieso, Carlota, "Base de datos sobre Inventarios y Bibliotecas del Siglo de Oro (IBSO). Utilidad y posibilidades", *Humanidades Digitales: desafíos, logros y perspectivas de futuro*, Sagrario López Poza y Nieves Pena Sueiro (ed.), *Janus*, Anexo 1 (2014), pp. 175-183.

Fernández Valladares, Mercedes, *La imprenta en Burgos (1501-1600)*, Madrid, Arco/Libros, 2005.

___, "Presentación", en *Actas del Seminario Internacional sobre bibliotecas digitales y bases de datos especializadas para la investigación en literaturas hispánicas*, Mercedes Fernández Valladares (dir.); María Casas del Álamo, Germán Redondo Pérez, Sara Sánchez Bellido (ed.), Madrid, IUMO (UCM), 2013.

___, y Gloria Rokiski Lázaro, "Los estudios de Bibliografía", en *La Facultad de Filosofía y Letras de Madrid en la Segunda República: Arquitectura y Universidad durante los años 30*, coord. Santiago López-Ríos Moreno y Juan Antonio González Cárceles, 2008, pp. 366-373.

Galina Russell, Isabel, "La evaluación de los recursos digitales para las humanidades", *Revista Signa*, 25 (2016), pp. 121-136.

García de Enterría, María Cruz, y Mª José Rodríguez Sánchez de León, *Pliegos poéticos españoles en siete bibliotecas portuguesas (siglo XVII)*, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá de Henares, 2000.

Gaskell, Philip, *Nueva introducción a la bibliografía material*, prólogo y revisión técnica José Martínez de Sousa, Gijón, Trea, 1999.

González Cañal, Rafael, Ubaldo Cerezo Rubio y Germán Vega García-Luengos, *Bibliografía de Francisco de Rojas Zorrilla*, Kassel, Reichenbeger, 2007.

Gonzalo García, Rosario Consuelo, *Las relaciones de sucesos en bibliotecas particulares madrileñas. Aportaciones a un catálogo descriptivo*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2014. Tesis doctoral.

___, *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.

Gregg, Karl C., *The Sanz Sueltas: A Descriptive, Analytical Catalogue*, Newark, Juan de la Cuesta, 2012.

Jauralde Pou, Pablo (dir.), Delia Gavela García (coord.), Pedro C. Rojo Alique (coord.), *Diccionario filológico de literatura española siglo XVI*, Madrid, Editorial Castalia, 2009.

___, *Diccionario filológico de literatura española siglo XVII*, vols. 1 y 2, Madrid, Editorial Castalia, 2011.

Laurenti, Joseph L., *Catálogo bibliográfico de la literatura picaresca (s. XVI-XX)*, Kassel, Reichenberger, 2000.

López Poza, Sagrario, *Libros de emblemas y obras afines en la Biblioteca Universitaria de Santiago de Compostela. Catálogo de la Exposición Conmemorativa "Compostella Aurea", VIII Congreso AISO, 7-11 de julio de 2008*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, Servicio de Publicaciones e Intercambio Científico, 2008.

___, y Ángeles Saavedra Places, "Recursos digitales ofrecidos por el SIELAE para el estudio del Siglo de Oro. Creación, gestión y evolución de BIDISO", en *Humanidades Digitales: desafíos, logros y perspectivas de futuro*, Sagrario López Poza y Nieves Pena Sueiro (ed.), *Janus*, Anexo 1 2014, pp. 285-303.

Maceiras Lafuente, Andrea, *Empresas o divisas históricas. Un catálogo basado en fuentes de 1511 a 1629*, A Coruña, SIELAE & Society for Emblem Studies, 2017.

Martín Abad, Julián, *La imprenta en Alcalá de Henares (1502-1600)* 3 vols., Madrid, Arco/Libros, 1991.

___, *La imprenta en Alcalá de Henares (1601-1700)*, Madrid, Arco/Libros, 1999.

___, "Soporte, texto y noticia bibliográfica", en *Imprenta y crítica textual en el Siglo de Oro*, Francisco Rico (dir.), Valladolid, Universidad de Valladolid, Centro para la Edición de los Clásicos Españoles, 2000, pp. 187-222.

___, *En plúteos extraños: manuscritos, incunables y raros de la Biblioteca capitular de Ávila en la Biblioteca Nacional de España*, Burgos, Fundación Instituto Castellano y Leonés de la Lengua, 2007.

Martínez-Poveda, Paloma, *La imprenta en Orihuela y Alicante. Siglos XVII-XVIII*, Alicante, Universidad de Alicante, 2015. Tesis doctoral.

Marsá Vila, María, *La imprenta en La Rioja (Siglos XVI-XVII)*, Madrid, Arco/Libros, 2002.

Micó, José María, "Mateo Alemán y el "Guzmán de Alfarache": la novela, a pie de imprenta", en *Imprenta y crítica textual en el Siglo de Oro*, Francisco Rico (dir.), Valladolid, Universidad de Valladolid, Centro para la Edición de los Clásicos Españoles, 2000, 151-169.

Moll, Jaime, "La imprenta manual", en *Imprenta y crítica textual en el siglo de Oro*, Francisco Rico (dir.), Valladolid, Universidad de Valladolid, Centro para la Edición de los Clásicos Españoles, 2000, pp. 13-27.

Moreno Garbayo, Justa, *La imprenta en Madrid (1626-1650)*, Ed., traducción e índices de Fermín de los Reyes, Madrid, Arco/Libros, 1999.

Pena Sueiro, Nieves, *Repertorio de "Relaciones de sucesos" españolas en prosa impresas en pliegos sueltos en la Biblioteca Geral Universitaria de Coimbra (siglos XVI-XVII)*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2005.

Paba, Tonina, (ed.), *Relaciones de sucesos sulla Sardegna (1500-1750)*, presentazione di Giuseppina Ledda, contributi di Gabriel Andrés, Carla Giordano y Claudia Mameli, Cagliari, CUEC Editrice, University Press/Leteratura 24, 2011.

Pena Sueiro, Nieves, y Sandra Álvarez García, "El Catálogo y Biblioteca digital de relaciones de sucesos: bases de datos bibliográficas, textos e imágenes", en *Humanidades Digitales: desafíos, logros y perspectivas de futuro*, Sagrario López Poza y Nieves Pena Sueiro (ed.), Janus, Anexo 1, 2014, pp. 335-345.

___, y Ángeles Saavedra Places, "Obsolescencia y resiliencia en Humanidades digitales. El caso de la Biblioteca Digital de Relaciones de Sucesos", *Artnodes*, 23 (2019), pp. 79-88.

Pettegree, Andrew; Malcolm Walsby and Alexander Wilkinson, *French Vernacular Books / Livres vernaculaires français (FB),* 2 vols., Leiden, Brill, 2007.

___, "Lo Universal Short Title Catalogue: verso un censimento globale del libro antico", en *Il libro antico tra catalogo storico e catalogazione elettronica: Atti del Convegno internazionale*, Roma 29-30 ottobre 2010, Accademia Nazionale dei Lincei, Rome, Scienze e Lettere, 2012, pp. 95-108. Trad. Flavia Bruni.

Profeti, Maria Grazia, *Per una bibliografia di Lope de Vega. Opere non drammatiche a stampa*, Kassel, Reichenberger, 2002.

Reichenberger, Kurt und Roswitha, *Bibliographisches Handbuch der Calderón-Forschung / Manual bibliográfico calderoniano (I): Die Calderón-Texte und ihre Überlieferung*, Kassel, Reichenberger, 1979.

___, *Bibliographisches Handbuch der Calderón-Forschung / Manual bibliográfico calderoniano (IV): Die Rezeption der Werke Calderóns. Register für die Bände I-IV / La recepción de las obras de Calderón. Índices para los tomos I-IV*, Kassel, Reichenberger, 2009.

Reyes Gómez, Fermín de los, *La imprenta en Segovia (1472-1900)* (2 vols.), Madrid, Arco/Libros, 1996.

___, Fermín de los, "José Simón Díaz y la Bibliografía de la Literatura Hispánica", *Pliegos de bibliofilia*, 8 (1999), pp. 53-68.

___, Fermín de los, *Manual de Bibliografía*, Madrid, Castalia, 2010.

___, Fermín de los, "José Simón Díaz, pilar de la bibliografía española", *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, 89 (2013), pp. 433-436.

Rodríguez-Gallego, Fernando y Alejandra Ulla Lorenzo, *Un fondo desconocido de comedias españolas impresas conservado en la Biblioteca Pública de Évora (con estudio detallado de las de Calderón de la Barca)*, Nueva York, IDEA, 2016.

Ruiz Fidalgo, Lorenzo, *La imprenta en Salamanca (1501-1600)* (3 vols.), Madrid, Arco/Libros, 1995.

Sánchez, Juan M., *Bibliografía aragonesa del siglo XVI (1501-1600)* (2 vols.), Madrid, Arco/Libros, 1991.

Stark, Edwin, *Die Sammlung spanischer comedias in der Universitätsbibliothek Freiburg*, Kassel, Reichenberger, 2003.

Stathatos, Constantin C., *Lucas Fernández. A Bibliography (1514-1995)*, Kassel, Reichenberger, 2000.

___, *A Gil Vicente Bibliography (1995-2000)*, Kassel, Reichenberger, 2001.

___, *Juan del Encina. A Tentative Bibliography (1496-2000)*, Kassel, Reichenberger, 2003.

___, *Bartolomé de Torres Naharro: A Bibliography (1517-2003)*, Kassel, Reichenberger, 2004.

___, *Diego Sánchez de Badajoz. A Bibliography (1530-2005)*, Kassel, Reichenberger, 2006.

Szmuk, Szilvia E., *Calderón sueltas in the Collection of The Hispanic Society of America. Con un estudio de Alfredo Rodríguez López-Vázquez sobre la fecha de «La vida es sueño» y otro de Jaroslava Kasparová sobre los manuscritos calderonianos de Mladá Vozice*, Kassel, Reichenberger, 2002.

Torrente, Álvaro, y Miguel Ángel Marín, *Pliegos de villancicos en la British Library (Londres) y la University Library (Cambridge). Catálogo descriptivo de pliegos de villancicos*, vol. 1, Kassel, Reichenberger, 2000.

___, y Janet Hathaway, *Pliegos de villancicos en la Hispanic Society of America y la New York Public Library. Catálogo descriptivo de pliegos de villancicos*, vol. 2, Kassel, Reichenberger, 2007.

Valladares Reguero, Aurelio, *Bibliografía de Antonio Mira de Amescua*, Kassel, Reichenberger, 2004.

Vega García-Luengos, Germán, Rosa Fernández Lera y Andrés del Rey Sayagués, *Ediciones de teatro español en la Biblioteca de Menéndez Pelayo (hasta 1833)*, Kassel, Reichenberger, 2001.

Wilkinson, Alexander S. (ed.), *Iberian Books / Libros ibéricos (IB). Books Published in Spanish or Portuguese or on the Iberian Peninsula before 1601 / Libros publicados en español o portugués o en la Península Ibérica antes de 1601,* Leiden, Brill, 2010.

___, y Alejandra Ulla Lorenzo (ed.), *Iberian Books Volumes II & III. Books published in Spain, Portugal and the New World or elsewhere in Spanish or Portuguese between 1601 and 1650 / Libros Ibéricos Volúmenes II y III. Libros publicados en España, Portugal y el Nuevo Mundo o en otros lugares en español o portugués entre 1601 y 1650*, Leiden, Brill, 2015.

Zabala, Jon, *Aplicaciones tecnológicas para la publicación en línea de repertorios tipobibliográficos: la imprenta bilbaína del siglo XVI (1578-1587)*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2012. Tesis doctoral.

Crítica textual y edición digital o ¿dónde está la crítica en las ediciones digitales?

Susanna Allés Torrent
University of Miami
susanna_alles@miami.edu

Recepción: 12/03/2020, Aceptación: 28/04/2020, Publicación: 07/12/2020

Resumen
Este artículo ofrece una panorámica general de los cambios surgidos en el terreno de la edición digital de ámbito académico, poniendo especial énfasis en el cambio de paradigma, en los modelos de edición, y en los retos que se están afrontando especialmente en el campo de la edición de los textos medievales y del Siglo de Oro. Se analizan las nuevas acepciones que integran la idea de "crítica" desde el punto de vista digital y se proponen cuestiones teóricas y metodológicas para una crítica textual digital.

Palabras clave
Edición digital; crítica textual; humanidades digitales.

Abstract
Textual Criticism and Digital Editing, or Where is the Criticism in Digital Editions? This paper offers a general overview of the developments within the field of digital scholarly editing with special attention to digital paradigm shift, editorial models, and challenges faced when editing medieval Spanish and Golden Age texts. It also analyzes some of the new meanings that currently integrate the idea of "critique" from a digital point of view, and it proposes theoretical and methodological principles for a digital textual scholarship.

Keywords
Digital editing; textual scholarship; digital humanities.

ISSN 2462-6813 (papel), ISSN 1988-1088 (en línea)
https://doi.org/10.5565/rev/studiaaurea.395

Introducción

Han pasado ya algunos años desde la aparición de las primeras ediciones digitales de los años noventa y mucha literatura se ha escrito a nivel internacional sobre el nuevo paradigma.[1] Desde hace algunos años, en tierra de habla hispana, además, se ha empezado a debatir sobre edición académica digital (Spence 2014; Allés Torrent 2017; Rojas Castro 2018).[2] Este término, calco de lo que en el mundo anglosajón se denomina "digital scholarly edition", plantea algunas dudas entre la relación de esta y la "edición crítica a la europea", que −como dice Rico (2011: 58)− "es uno de los artefactos más admirables que han producido las artes de la humanidad". Este cambio terminológico, consecuencia de la aplicación de las tecnologías digitales y del nacimiento de un nuevo producto, incentiva a su vez una revisión de la crítica textual tradicional y de los modelos de edición, tanto por parte de aquellos que consideran el *sorpasso* de lo digital una revolución, como de aquellos que la sienten como una continuación.

Teoría y modelo editorial son las dos caras de una misma moneda y ambas avanzan a la par. De igual manera que en todas aquellas ciencias afines a la filología, como la paleografía, la codicología, la bibliografía textual, la estemmática, entre otras, han ido ofreciendo métodos y herramientas digitales, así la crítica textual se ha zambullido en una transformación donde la llegada de la tecnología no es solo un medio, sino un componente más que acarrea implicaciones teóricas y metodológicas.

La idea de texto, en los últimos decenios, ha ido evolucionando y se ha cuestionado la cultura del "texto único" abogando por su fluidez, el valor de la variante y su dimensión social. Así también lo ha hecho el concepto de edición digital, vista hoy en día como una especie de archivo digital donde tienen cabida todos aquellos materiales relacionados con el texto.[3] De manera similar, la figura del editor, percibido como el mediador o intermediario que trae a la actualidad un texto libre de errores, se está alterando y dando lugar a posiciones teóricas que lo convierten en una especie de moderador.

1. Han aparecido diversos números especiales en revistas científicas en los últimos años, como "Special Issue on Digital Scholarly Editing", *International Journal of Digital Humanities*, Vol. 1, Issue 2 (Julio 2019) coordinado por Dirk Van Hulle, y *Umanistica Digitale*, 7 (2019), por Daria Stampinato; entre las monografías, las más completas son Pierazzo (2015), Bleier *et al.* (2018), Boot *et al.* (2017), Discroll y Pierazzo (2016).

2. En español "edición académica" ha indicado tradicionalmente aquella producción de libros de textos hecha por y concebida para el sector educativo, vid. Giménez Toledo (2017). Para una breve discusión del término en inglés "Scholarly Digital Edition" o "Digital Scholarly Edition", véase Sahle (2016: 33-34).

3. La bibliografía sobre el concepto de archivo es extensa, me limito por razones de espacio a recordar el estudio fundacional *Archive Fever* de Jacques Derrida (1998), y algunos trabajos del último decenio Price (2009), McGann (2010) y Lloret (2014).

La presente contribución aspira a ofrecer un balance de las transformaciones surgidas en el terreno de la edición digital de ámbito académico, poniendo especial énfasis en el cambio de paradigma, en los modelos de edición, y en los retos que se están afrontando especialmente en el campo de la edición de los textos del Siglo de Oro. Asimismo, se ofrece una reflexión sobre las nuevas acepciones que integra la idea de "crítica" desde el punto de vista digital, así como un cuestionamiento sobre el papel que juega el modelo de "edición crítica".

Crítica textual, aproximaciones y modelos de edición

El arte de editar textos sigue siendo –pese a la preeminencia de los estudios culturales en detrimento de los filológicos, especialmente en tierras anglosajonas– la piedra de toque para aquellas disciplinas donde las fuentes textuales constituyen el único o uno de los puntos de acceso al pasado. Los textos juegan un papel central en cualquier investigación humanística y en muchos casos un texto es todo lo que nos queda de un autor, especialmente en las pesquisas históricas. La crítica textual ha sido la encargada de estudiar la génesis, la circulación y la transmisión de los textos, y ha tenido como misión a lo largo de los años ofrecer textos confiables construidos a partir de unos criterios científicos, sistemáticos y homogéneos, proporcionando a las humanidades metodologías y datos fundamentales para el análisis o interpretación textual. Para cualquier estudio, sea de la naturaleza que sea, disponer de un texto fiable, a partir del cual construir un discurso sólido de investigación, es una condición indiscutible.

Editar nunca fue una tarea fácil, y no lo es tampoco en la era digital. Como antes, el editor se debe a una serie de conocimientos inherentes a la crítica textual: saber localizar las fuentes primarias, tener conocimientos de paleografía, codicología o bibliografía textual, conocer al autor, la génesis y la historia del texto, y esa intuición fruto de la experiencia. El editor, además, ha batallado siempre desde el punto de vista técnico, porque siempre ha utilizado herramientas "de prestado": que diga lo contrario quien no haya sufrido el calvario de preparar un aparato crítico en Microsoft Word. Pero editar digitalmente hoy no es más complicado ni más sencillo que antes, sino simplemente diferente, porque se ha alterado tanto la concepción como la ejecución de lo que veníamos haciendo.

La crítica textual nace de una situación concreta: la supervivencia de las obras en uno o varios testimonios y la necesidad de leer y hablar de un mismo texto compartido por todos que sea fiable e incluso –si se quiere expresar así– lo más fiel al original posible. Todavía hoy, al hablar de crítica textual, y más concretamente de ecdótica, entendida esta como la edición de textos, en ámbito europeo y especialmente hispánico, se trae a colación el peso de la tradición y los orígenes de la disciplina hacia mediados del siglo XIX (Pérez Priego 2018; Martínez *et al.* 2013; Lucía Megías 2019). Los motivos de una tal justificación histórica son comprensibles debido a la tradición filológica europea (Altschul 2010), y sigue siendo necesario tenerlos en cuenta para afrontar una crítica tex-

tual digital. Desde los albores de la disciplina, la figura de Karl Lachmann (a partir de su edición de Lucrecio del *De rerum natura*, 1850) ha tenido un papel central por atribuírsele la sistematización y la aplicación de un método crítico y sentido como "científico" para afrontar la variación de los textos clásicos y bíblicos, basado en lo que él llamó *recensio* o recopilación de todos los testimonios de un texto, y del establecimiento de la relación entre estos. Posteriormente, el método tuvo una onda expansiva hacia la edición de los textos medievales, especialmente gracias a las aportaciones de Gaston Paris (*La vie de Saint Alexis*, 1903). De esta escuela oficial, centrada en la gestión de las variantes y en la reconstrucción del texto "incorrupto", evolucionaron otros métodos: mientras que Dom Henri Quentin (*Essais de critique textuelle*, 1926) apostaba por cálculos estadísticos basados en la colación de todos los manuscritos sin diferenciar error y variante, Paul Maas ("Textkritik", 1927) explotaba la *collatio* y sistematizaba la creación de los estemas (*stemma*) para la filiación de los manuscritos, conocida como estemmática, y que hoy en día utiliza el programario de la filogenética (Bordalejo 2015).[4] No obstante, también fueron prolíficas las críticas al método lachmaniano ya a principios del siglo xx, cuando Jospeh Bédier (1928) propuso alejarse de esa concepción, aduciendo que el lachmanismo producía un texto artificial y ahistórico, y optó por editar el mejor manuscrito ("bon manuscrit"). Su respuesta consistió en una edición escrupulosa que contemplaba solo la depuración de los errores más evidentes. Esta tendencia, como es sabido, marcaría el rumbo de la ecdótica francesa. En tierras italianas, en cambio, hacia los años treinta surge una nueva filología, de raíz neolachmaniana, pero con importantes innovaciones: el centro de la actividad ecdótica descartaba la idea de los testimonios como puros contenedores de errores y variantes, y confería a la historia y al contexto cultural y literario de cada uno de ellos un papel central (Pérez Priego 2018: 136). Son de sobra conocidos los nombres tanto de pioneros como Giorgio Pasquali (*Storia della tradizione e critica del texto*, 1934) o Michele Barbi (*La nuova filologia e l'edizione dei nostri scrittori da Dante a Manzoni*, 1938), como de las generaciones que les sucedieron: Sebastiano Timpanaro (*La genesi del metodo di Lachman*, 1963), Cesare Segre (*I segni e la critica*, 1969), Gianfranco Contini (*Breviario di ecdotica*, 1986), o Alberto Vàrvaro y su ingente labor en el campo de la filología hispánica, entre otros. Además, a lo largo de los años ochenta y con más atractivo para textos modernos, apareció, con especial fuerza en Italia y Alemania, la llamada filología de autor, que prestaba una atención particular a los autógrafos y en la que despuntó el trabajo de Dante Isella y Alfredo Stussi.

4. Un programa procedente de la filogenética puede ser Phylogeny, <http://www.phylogeny.fr.>. Su funcionamiento consiste en manejar las diferencias entre variantes (la colación) como si fuera el ADN del manuscrito, es decir, tratando los datos lingüísticos como si fuesen material genético (también expresado en informática, en números y letras); a continuación, las distancias y coincidencias entre las secuencias se ofrecen en una visualización ramificada (estema).

En cuanto a la "la filología hispánica", como indica Orduna, esta "permaneció ajena, en la práctica, a la experiencia que alemanes, franceses e italianos realizaron con textos en provenzal y antiguo francés, aplicando principios de la metodología lachmaniana" (Orduna 1991: 89). A pesar de que el primer manual de crítica textual propiamente dicho no aparece hasta 1983, de la mano de Alberto Blecua, el primer trabajo sistemático de publicación de ediciones filológicas se remonta a los tiempos de Ramón Menéndez Pidal y su Escuela de Filología, de donde saldrían figuras clave como Américo Castro ("La crítica filológica de los textos", 1924) o Antonio García Solalinde, que posteriormente fundaría el seminario de estudios medievales en Wisconsin. La práctica y concepción hispánica pareció alinearse más bien con la nueva filología italiana que concebía "el estudio de la tradición textual como fenómeno de cultura" (Pérez Priego 2018: 140).

Por otro lado, también llegó a tener eco en la Península Ibérica, especialmente gracias a la labor de Rico, la bibliografía textual, surgida a mediados de los años cincuenta en tierras anglosajonas y a raíz de los estudios sobre Shakespeare. Se constataba que, aun buscando la reconstrucción del texto más auténtico, los preceptos lachmanianos eran especialmente válidos para la edición de los manuscritos, pero no así para los libros impresos, puesto que estos pasaban por un proceso completamente distinto de producción y presentaban una casuística de errores diferente. Algunas de sus figuras clave fueron Fredson Bowers, Alfred W. Pollard, Walter W. Greg o Ronald B. McKerrow. Su teoría central del "copy-text" reconstruía la transmisión de los textos a imprenta, centrándose en su materialidad y ubicando cada uno de los textos según su contexto cultural y material de producción (Garza 2000: 89). La bibliografía textual, más allá del inventario de variantes y de la creación de una filiación estemmática, recordó que "el conocimiento profundo del proceso de composición y transmisión de las obras antiguas siempre tiene alguna consecuencia positiva para el conocimiento de sus autores" (Micó 2000: 151). El desarrollo de la crítica textual se enriqueció con los trabajos de Hans Ulrich Gumbrecht (2003) y G. Thomas Tanselle, a quien justamente se le confió el prólogo de una de las primeras monografías sobre edición digital (Tanselle 2006).

Desde los años ochenta, surgió en Francia la *critique génétique*, auspiciada por las publicaciones de Almuth Grésillon (*Éléments de critique génétique. Lire les manuscrits modernes,* 1994), y hoy también cultivada en el ámbito de letras hispanas (Vauthier 2019). Esta escuela se centraba en el proceso creativo de la redacción de la obra con la intención de reconstruirlo fielmente y teniendo en cuenta no solo el texto último publicado, sino también esos pre-textos (*avant-textes*), borradores y documentos de trabajo utilizados por el autor. Esto, como se comprenderá, funcionaba especialmente bien para aquellos autores modernos de los cuales preservamos abundantes autógrafos. A este fértil panorama de la crítica textual, se sumaron las ideas innovadoras del francés Bernard Cerquiglini (*Éloge de la variante*, 1989), que elogiaba la "variante" como reflejo del contex-

to cultural en que se produjo, y en el que retomaba el concepto de *mouvance* propuesto por Paul Zumthor (*Essai de poétique médiévale*, 1972). El texto había entrado en otra dimensión conceptual y se alejaba tanto del dogmatismo lachmaniano como del escepticismo de Bédier. Propuestas provocadoras surgieron también desde la nueva crítica francesa, Roland Barthes (*La mort de l'auteur. Le bruissement de la langue,* 1968) y Michel Foucault (1969) anunciaban la "muerte del autor" y se preguntaban por el papel de este. Las ideas de Donald F. McKenzie (*Bibliography and the Sociology of Texts*, 1986) añadieron a la crítica textual la dimensión social del texto y el estudio de todos aquellos factores que podían haber influido en la creación y constitución del texto.[5] De esta teoría social del texto nacen aportaciones valiosísimas que ya nos acercan al terreno de la edición digital, como son las de Jerome McGann (*A critique of modern textual criticism*, 1983), cuyo *Rossetti Archive* (1993-2008)[6] constituye un proyecto pionero a nivel global. Según McGann, la crítica textual no sólo debía limitarse a la edición de textos, sino que debía tener como objetivo el investigar el contexto social global que implica cualquier trabajo cultural (McGann 2010: 37). Esta idea conllevaba necesariamente repensar de qué manera el texto y el contexto –dos instancias a menudo concebidas separadamente– podían confluir en un modelo de edición: "a model for editing books and material objects rather than just the linguistic phenomena we call texts" (McGann 2010: 39).

Con este brevísimo sumario –necesariamente simplista y falto de nombres claves– pretendo solo sugerir la magnitud del marco histórico y teórico, en el que una crítica textual digital global debería inscribirse. Históricamente, podría decirse que, en cierto sentido, algunas escuelas han pretendido privilegiar lo que dijo o quiso decir el autor, recuperando el mensaje más auténtico, mientras que otros han priorizado la manera y el entorno en que el texto se transmitió. A este propósito, Pierazzo (2016) ofrece una metáfora elocuente de ambas aproximaciones al sugerir que, mientras que la primera correspondería a una visión neoplatónica del texto, pues entiende que el texto ideal vive como entidad abstracta y necesita solo materializarse; en el otro extremo estaría una visión heraclítea, que implica que ningún editor ni lector puede acceder dos veces al mismo texto. Esta dualidad pone sobre la mesa un debate de difícil conciliación y necesita acomodarse al ámbito digital.

Cada una de las diferentes aproximaciones al texto ha tenido que configurar, consecuentemente a sus principios teóricos, una propuesta metodológica y de modelo de edición, pues toda edición es fruto de una aproximación teórica.

5. Un buen ejemplo de la idea de McKenzie puede reflejarse en el caso del *Lazarillo* y su autor anónimo, quien seguramente quiso que su obra tuviera forma de carta pero, en cambio, la tradición lo ha dividido siempre en epígrafes. ¿Debe el editor reconstruir la voluntad primera del autor o bien respetar la dimensión y la acción social que han determinado la forma que tiene hoy en día?
6. *The Complete Writings and Pictures of Dante Gabriel Rossetti. A Hypermedia archive,* <http://www.rossettiarchive.org/>.

Así lo expresó la MLA: "an edition is a systematic account of a text guided by a specific theory of what such an account should be" (2016: 3). Tradicionalmente, y a grandes rasgos, se ha hablado de edición facsimilar, consistente en la reproducción fotográfica idéntica de un documento original que por lo general reviste un valor particular. Por otro lado, la edición diplomática basada en la transcripción fiel del texto original ha sido más típica de los documentos históricos, por ser estos muchas veces documentos únicos o no tener prácticamente tradición textual. Hablamos también de ediciones modernizadas o actualizadoras, concebidas para un público más amplio e incluso para fines pedagógicos. Se han llevado a cabo experimentos de edición genética, aunque el formato papel no se haya demostrado como el más idóneo. En fin, la edición crítica aspira a reconstruir un texto a partir de los diferentes testimonios que nos han llegado o de la corrección de un único testimonio. Este modelo ha sido el punto de partida especialmente para aquellos que se han dedicado a los textos medievales y del Siglo de Oro. Obviamente, no existe un único modelo de edición crítica, pero seguramente sí podríamos encontrar un claro hilo conductor que los enlace. Ahora bien, y la edición crítica digital ¿debe responder a este hilo conductor o debe reinventarse?

La rica historia y la variedad de aproximaciones que ha tenido, y tiene, la crítica textual, requiere ser examinada de nuevo a la luz de lo digital. Con la llegada del soporte digital algunas de estas opciones ya no representan una inevitable disyuntiva. *Nihil novum sub solem*: una edición digital contiene o puede contener las imágenes facsimilares, puede ofrecer una lectura sinóptica con imagen y transcripción o diferentes lecturas, incluso diferentes niveles paleográficos, conectados a las mismas imágenes, además de una versión crítica, o hasta una versión modernizada o divulgativa. ¿Dónde se sitúa la crítica, entonces, en una edición así? ¿Solo en la versión crítica o en todo el conjunto?

La edición crítica es un producto concreto −procedente de una tradición y de un momento determinados− que se conecta con una cultura del texto único, y es aquí donde puede surgir el debate desde el punto de vista digital. El problema quizás radique solo en una cuestión de nomenclatura, pero quizás no. ¿Deberían las ediciones críticas digitales ser la norma? ¿O bien ser una opción más en el panorama de la edición digital científica, académica, filológica? ¿Qué entendemos exactamente por edición crítica digital? Si la definimos como aquella en la que el criterio del editor ha intervenido para constituir un texto, entonces todas las ediciones digitales producidas en el ámbito académico deberían ser críticas. O, alternativamente, si consideramos edición crítica solo aquellas que colacionan diferentes manuscritos, estamos excluyendo de la esfera de la edición crítica digital otros modelos que deben ser considerados académicos, productos complejos de la crítica y la investigación. Ninguna de estas dos alternativas, sin embargo, me parecen convincentes. La MLA, en una retrospectiva sobre el término ceñida a su ámbito anglosajón, hizo esta misma reflexión a propósito del término *critical edition*:

> The CSE [Committee on Scholarly Editions] recognizes that the category of "edition" is extremely broad and sees its own mandate as encouraging and cultivating standards for excellence within that domain. However, at its inception and in its early documents the CSE adopted a fairly specific definition of the kinds of editions it would cultivate and endorse: *critical editions in the tradition of Fredson Bowers*. This definition tended to exclude editions of other sorts: for instance, documentary editions. The more recent CSE discussions have emphasized the need to broaden the scope of the CSE's attention to include different editorial modalities. These discussions, however, have highlighted the need for a set of standards of excellence that can generalize well across different types of editions. (MLA 2016: 6-7)

Para la MLA, la edición crítica "al estilo de Bowers" es un modelo más de edición que no descalifica los otros modelos como menos "académicos", y por ello sintieron la necesidad de ampliar esa definición. "Digital scholarly editing" es, sin duda, más inclusivo. ¿Debemos seguir el mismo ejemplo y utilizar un término afín, como *edición académica*, *edición filológica* o *edición científica digital*? ¿Y para hispanomedievalistas y siglodoristas? ¿Queremos hacer o estamos haciendo (solo) edición crítica digital? De ser así, deberíamos redefinir el concepto a la luz de la dimensión digital, no solo en cuanto a resultado o presentación, sino también en cuanto al planteamiento teórico, proceso hermenéutico, ejecución e implementación.

Las ediciones críticas tradicionales son productos complejos, tanto en su elaboración como en su publicación, y son fruto de una labor investigadora muy exigente y a veces agotadora. El punto de partida suele ser la constatación de diferentes testimonios que deben ser reducidos a uno con el fin de ofrecer un texto fiable. En general, cuanto más compleja y rica sea la tradición textual, más compleja es su elaboración. El aspecto más genuino de tales ediciones es el hecho de reconstruir un texto, lo que tiene una serie de implicaciones intelectuales con las que uno puede estar más o menos de acuerdo. Francisco Rico recordaba:

> La *reductio ad unum* –sea un arquetipo o un testimonio– propia de la edición crítica al uso ofusca para apreciar la vida real de la literatura, las formas en que dialogan textos y contextos, y entroniza una discutible estética de la *auctoritas*. Pero la evidencia de que los textos son mudables por naturaleza, no por mera corrupción accidental, ha tenido hasta hace poco escasas consecuencias ecdóticas, por la imposibilidad material de reflejarla ajustadamente (Rico 2011: 60).

La misma idea de edición crítica está inevitablemente conectada a una concepción concreta de creación y transmisión de los textos (Sahle 2016: 20). Tanto aquellas que aspiran a recrear un texto "auténtico" como aquellas que privilegian una versión, pretenden en el fondo construir un texto que nunca fue, en palabras de Greetham (1998: 73), "an eclectic text, a text that never was". Según Pierazzo, esta cultura del texto único es el resultado de diferentes fuerzas: la necesidad de poder confiar en los textos incluso desde el punto de vista del culto y la legalidad, la necesidad de simplificar el acceso a los textos para un público de diferentes niveles educativos y de alfabetización, la viabilidad comercial de la

publicación de textos como libros impresos, y un compromiso académico para con la transmisión textual y el lector moderno (Pierazzo 2016: 46).[7]

En términos digitales, la edición crítica tampoco ha tenido una plasmación clara y seguimos navegando en una heterogeneidad de modelos y aproximaciones que muchas veces reflejan los modelos tradicionales. A ello debe sumarse la presencia de textos electrónicos "poco cuidados" que "se replican y propagan por la red con su efecto multiplicador" (Valdés Gázquez 2014: II). En cuanto al panorama de la edición digital de los Siglos de Oro, este se muestra rico y variado y da fe de la multiplicidad de modelos que la edición digital, entendida en su sentido más amplio, está ofreciendo.[8]

Algunas bibliotecas digitales, como la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, activa ya desde el 1999, ofrecen facsímiles con imágenes digitales de cierta calidad. En el caso de la BVMC, la imagen se acompaña de la correspondiente transcripción en un formato en HTML, cuyo resultado se obtiene a partir de una codificación XML, pero que, desafortunadamente, no está disponible en línea.[9] Plataformas como el *Teatro del Siglo de Oro* (TESO 1997)[10] siguen ofreciendo −en este caso de pago– transcripciones en HTML con pocas opciones de búsqueda; TESO continúa siendo una labor remarcable especialmente por la época en que se hizo y la cantidad de textos que contiene. Algunos equipos de investigación siguen optando por publicar sus ediciones en formatos convencionales, como es el caso de Parnaseo (1996), que, además de ofrecer ediciones facsímiles de algunas obras antiguas,[11] publica ediciones originales en formato PDF o en libro electrónico, [12] o la Bibliografía de Escritoras Españolas (BIESES 2013),[13] que propone también algunos textos y paratextos de autoras medievales y siglodoristas en PDF o en versión HTML. En otras ocasiones la misma

7. "The one-text culture is then the result of several convergent social, cultural and scholarly forces: the necessity of trusting texts for worship and legality, the necessity of simplifying the access to texts for people with different levels of literacy and education, the commercial viability of the delivery of texts as printed books, the scholarly engagement with textual transmission and modern readership. In particular, it is worth focusing attention on scholarly critical editions as cultural products of all the aforementioned forces" (Pierazzo 2016: 46).

8. Para un panorama más detallado sobre la edición digital en el Siglo de Oro, véase Presotto (2015), el número coordinado por Valdés Gázquez (2014), Allés Torrent (2017) y Rojas Castro (2018).

9. Este es el caso, entre otros muchos, de obras de Lope de Vega, con el facsímil <http://www.cervantesvirtual.com/portales/lope_de_vega/obra-visor/amar-sin-saber-a-quien-comedia-famosa--0/html/ffabe7ac-82b1-11df-acc7-002185ce6064_2.html> y una edición en html: <http://www.cervantesvirtual.com/portales/lope_de_vega/obra-visor/amar-sin-saber-a-quien--0/html/ffa34aca-82b1-11df-acc7-002185ce6064_3.html#I_0>.

10. *Teatro del Siglo de Oro* (TESO), en <https://teso.chadwyck.com/>.

11. Ver la sección "Ediciones facsímiles": <http://parnaseo.uv.es/Facsimiles.htm>.

12. Ver "Ediciones digitales" en <http://parnaseo.uv.es/edicionesTextos.html> y <http://parnaseo.uv.es/AulaMedieval/aM_es/eBooks/index.html>.

13. *Bibliografía de Escritorias Españolas* (BIESES), en <https://www.bieses.net/>.

edición en papel ha sido transformada en una versión en línea, como el *Quijote* de Rico (1998).[14]

Por otro lado, existen proyectos hipertextuales que recogen la variedad de recursos (imagen, sonido, texto) y que se aproximan al concepto de archivo por la riqueza de materiales que contienen, como el conocido *Quijote Interactivo* (2010), impulsado por José Manuel Lucía Megías y albergado por la BNE[15] o, en ámbito medieval, la edición del *Cantar de Mio Cid* por Matthew Bailey (2002). [16]

Otros proyectos han explorado la posibilidad de ofrecer todos los testimonios de una obra (*variorum*), como en el caso de la *Edición Variorum Electrónica del Quijote* (2005-2008*)*, [17] que recoge ediciones y ejemplares del *Quijote* en lo que se ha llamado "archivo hipertextual o hiperedición" (Urbina *et al.* 2005: 223). La *Colección de ediciones tempranas de Celestina* (2015) aglutina asimismo todos los testimonios tanto en facsímil como en transcripción paleográfica. Este proyecto sigue las normas de transcripción del Hispanic Seminar of Hispanic Studies, centradas en la transcripción de un único ejemplar, "por lo que resultan –como dice Orduna– seguidores de Bédier sin proponérselo" (Orduna 1991: 91). También ha habido otras iniciativas con textos medievales, como el *Corpus electrónico de manuscritos del Cancionero castellano del siglo XV* (2007), dirigido por Dorothy Severin (Bordalejo *et al.* 2014).[18]

La onda expansiva de la dimensión sociológica inaugurada por McGann y McKenzie también ha tenido algún fruto en los textos de estas épocas ofreciendo un modelo de edición social (Discroll y Pierazzo 2016: 12; McGann 2010). Tal ha sido el caso de la *Estoria de Espanna Digital* (2016),[19] dirigida por Aengus Ward, o la *Edición social del Quijote* (2016), llevada a cabo por el proyecto Universo Cervantes,[20] que aprovecha las redes sociales y un registro de usuarios para contextualizar e interpretar la obra, además de ofrecer una edición de "lectura fácil". Paralelamente, escasos han sido los ejemplos de ediciones colaborativas, basadas en el método *crowdsourcing* (Robinson 2017). Por lo general, estas iniciativas se dan en instituciones donde existe una gran cantidad de materiales, poco personal para ejecutarlo, y se acude consecuentemente a una audiencia digital que aprovecha la plataforma y las redes sociales. El ejemplo más paradigmático a nivel internacional sigue siendo *Transcribe Bentham* (2017),[21] que

14. Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, ed. Francisco Rico, Instituto Cervantes, <https://cvc.cervantes.es/literatura/clasicos/quijote/default.htm>.
15. *Quijote Interactivo*, Biblioteca Nacional de España, <http://quijote.bne.es/libro.html>. Desde 2015 complementado con la sección "Quiosco", <http://quijote.bne.es/quiosco/>.
16. *Cantar de Mio Cid*, ed. Mathew Bailey, <https://miocid.wlu.edu/>.
17. *Proyecto Cervantes*, <http://cervantes.tamu.edu/V2/index.html>.
18. *An Electronic Corpus of 15th Century Castilian Cancionero Manuscripts*, <https://cancionero-virtual.liv.ac.uk/>.
19. *Estoria de Espanna Digital*, ed. Aengus Ward, <https://blog.bham.ac.uk/estoriadigital/>.
20. *Universo Cervantes*, <http://www.universocervantes.com/es/edicion-social>.
21. Transcribe Bentham, <https://blogs.ucl.ac.uk/transcribe-bentham/>.

invita a transcribir a través de una plataforma la producción del filósofo Jeremy Bentham (1748-1832). En el ámbito hispánico también están surgiendo iniciativas parecidas, como ha sido el *Pedrolo digital* [22] (2016), o el proyecto *BNE Comunidad* [23], que ofrece un espacio tanto para proponer nuevos proyectos como para transcribir los documentos conservados en la biblioteca.

Pero sin duda el modelo que se está afianzando es el que se ha llamado edición paradigmática. Este modelo de edición, que explicaremos más abajo, puede combinar el modelo documental o paleográfico y la edición crítica, con uno o más testimonios. Incluso puede incluir una edición divulgativa o modernizada, así como la edición facsimilar cuando se acompaña de las imágenes de los diferentes testimonios. Según Pierazzo, en el centro de este modelo de edición reside el concepto de variación tanto para la elaboración del texto como para su publicación ("where paradigmatic variation lies at the heart of the theoretical set up of both the edition and its publication", Pierazzo 2016: 52). En el caso del Siglo de Oro disponemos de algunos ejemplos ya conocidos, como *La Entretenida* [24] de Cervantes (2013), y de otros recursos, como la *Biblioteca digital* integrada en la base de datos de Artelope [25] (2013), dirigida por Joan Oleza, y que a partir de un marcado en TEI ofrece un modelo de edición diáfano y con diferentes opciones de visualización. Las únicas que se han concebido bajo el membrete explícito de "edición crítica" son, sin embargo, *La Dama Boba* [26] de Lope de Vega (Presotto 2015) y las *Soledades* de Luis de Góngora [27] (Rojas Castro 2017). En todas ellas se partió de una codificación XML-TEI y se ofrecieron diferentes visualizaciones.

Este modelo de edición digital llamada paradigmática parece ser la que mejor se adapta a las necesidades de la edición crítica tradicional. Aun así, y como explicaré en el apartado sobre el proceso de creación, creo que la "crítica" en las ediciones digitales, a la que hago referencia en el título de este artículo, no se encuentra ya en la recopilación de las variantes ni en la aspiración de ofrecer un único texto, sino en la práctica y el proceso hermenéutico basado en una metodología digital (captura, estructuración, publicación) que permite al editor ofrecer un texto que refleje potencialmente la variabilidad tanto desde el punto de la materialidad de los testimonios como de la representación final para el lector o usuario.

22. *Pedrolo Digital*, <http://www.pedrolodigital.cat/>.
23. *Comunidad BNE*, <https://comunidad.bne.es/>.
24. El proyecto está disponible en: <http://entretenida.outofthewings.org/index.html>, para una reseña crítica de la edición véase: Allés Torrent (2016).
25. Ver <https://artelope.uv.es/biblioteca/ >.
26. Lope de Vega, *La Dama Boba. Edición crítica y archivo digital*, dir. Marco Presotto: <http://damaboba.unibo.it/>. Para una reseña crítica de la edición véase Rojas Castro (2017).
27. Luís de Góngora, *Soledades. Edición crítica Digital*, ed. Antonio Rojas Castro, <http://soledades.uni-koeln.de/>.

En fin, no estará de más recordar que existen desde los años noventa guías y directrices establecidas sobre cómo proceder y evaluar las ediciones digitales (Flanders *et al.* 2019). La MLA, retomando los trabajos de Shillingsburg (1993) y Faulhaber (1997), publicó en 2011 las *Guidelines for Editors of Scholarly Editions* y, finalmente, en 2016, el *MLA Statement on the Scholarly Edition in the Digital Age*. También el *Institut für Dokumentologie und Editorik* y su revista RIDE ofrece una serie de preguntas para evaluar ediciones digitales (Sahle *et al.* 2014).[28] Aunque propiamente sin unas indicaciones explícitas, la revista en línea *Scholarly Editing* se concibió, en su día, como un modelo en serie estandarizado para la publicación de ediciones digitales.[29] En el caso de los textos medievales y del Renacimiento, ha habido diferentes aportaciones en publicaciones esparcidas (Faulhaber 1991); incluso en 2004, con José Luis Canet y Ricardo Serrano, propusieron una serie de directrices para la edición de los textos electrónicos áureos, pero que ahora ya están algo superadas. De todos modos, queda todavía por elaborar una hoja de ruta clara para nuestra tipología histórica textual, una actualización en términos digitales de lo que hemos venido llamando crítica textual y los modelos editoriales, especialmente de lo que queremos que sea la edición crítica digital.

Ecdótica y paradigma digital

A menudo se ha afirmado que la edición digital supone un cambio de paradigma. A este respecto, es ya conocida la definición de Patrick Sahle, historiador de formación que, partiendo de la base de que una edición científica ("scholarly edition") es una representación crítica de documentos históricos, establece, en primer lugar, una distinción entre una edición digitalizada (reproducción) y una edición digital, pues considera que es el marco conceptual el que define el objeto, y no el método de almacenamiento de la información, ya sea en papel, en bits o en bytes. En segundo lugar, sostiene que una edición digital no puede ser impresa sin una pérdida significativa tanto de su contenido como de sus funcionalidades, y que una de sus principales características es la capacidad de representar un gran número de documentos en un número potencialmente ilimitado de vistas, como la facsimilar, la transcripción diplomática o la versión de lectura simple. En fin, añade que la edición científica digital está regida justamente por un paradigma digital tanto en su teoría como en su método y su práctica; este paradigma viene determinado básicamente por todas las potencialidades de los lenguajes de marcado, los medios digitales o soportes multimedia, y la web (Sahle 2016: 27-28)[30].

28. Ofrecen también una versión en español: <https://www.i-d-e.de/publikationen/weitereschriften/criterios-version-1-1/>.

29. Scholarly Editing <http://scholarlyediting.org/> se publicó entre los años 2012 y 2017, y recientemente han retomado su actividad editorial con un nuevo número previsto para 2021.

30. Para una reflexión más detallada de lo que constituye el paradigma digital, véase Sahle (2016: 28-33).

Además de todos estos aspectos, me gustaría traer a colación algunos otros que sin duda forman ya parte del paradigma digital. Ninguno de ellos constituye una novedad, pero creo que deberían incluirse como cuestiones relevantes en el seno de una crítica textual digital, pues tocan de cerca tanto la fuente, el concepto y el modelo de texto, como el resultado y su representación final.

Captura: datos informáticos, materialidad

En todo el proceso ecdótico, una primera reflexión merece la captura de los datos[31] desde el punto de vista de la materialidad (Van Lit 2019; Bamford y Francomano 2018) en dos sentidos diferentes: por un lado, el del texto y su transcripción; por el otro, el de la *remediación*.[32] A lo largo de la historia, el texto siempre se ha asociado con una tecnología en particular: papiro, pergamino, papeles o bytes. Cada una de estas materializaciones es o será parte de la tradición textual, y por tanto es objeto de una investigación profunda (así, por ejemplo, la codicología para los manuscritos, o la bibliografía textual para los impresos). Por ello, una ecdótica digital debería estar basada en la conciencia de lo que implica trabajar con datos informáticos y en su materialidad digital, porque eso es lo que el editor digital va a producir y legar a la posteridad (Shep 2015; Allés Torrent 2019a). En el caso de los textos, la mayoría de las veces no disponemos de un formato digital del texto y las opciones se limitan a una transcripción manual, a la recuperación de textos sueltos en línea de diversa calidad y diferentes formatos, o a la aplicación de técnicas de OCR, cuyos resultados no son nunca perfectos. En general, en cuanto al formato de transcripción, suele optarse por el que ofrezca más posibilidades de manipulación. En el caso de las ediciones paradigmáticas, lo más común es una captura de los datos en un texto plano, o bien, tras establecer una modelización del texto (tema sobre el que volveremos), un marcado o codificación en XML-TEI para estructurar y añadir valor semántico a los datos informáticos.

Por otro lado, se nos plantea el cómo remediar la materialidad y la fisicidad del manuscrito(s) o libro(s) antiguos que vamos a editar. A nadie se le escapa que en la remediación de los objetos físicos textuales hay mucho que perdemos o, cuando menos, que difícilmente podemos reproducir. Micó subrayaba la importancia del libro manuscrito:

31. Para una definición del término, ver la versión en español de Tadirah: <https://www.vocabularyserver.com/tadirah/es/index.php?tema=7&/captura>.

32. Por *remediación* se entiende el proceso a través del cual los nuevos medios transforman los anteriores, manteniendo algunas de sus características y perdiendo otras. Consúltese, por ejemplo, Botler y Grusin (1999: 273), para quienes el concepto representa "the formal logic by which new media refashion prior media forms".

> No hay mejor modo de empezar a estudiar las obras literarias que la mera contemplación de los volúmenes, manuscritos o impresos, antiguos o modernos, en que las conservamos, y cuya estricta materialidad, bien analizada, puede decirnos muchas cosas. (Micó 2000: 151)

También Rico insiste en la "indagación de la hechura tipográfica del libro antiguo" y considera el estudio de su materialidad un "requisito esencial, con copiosas implicaciones literarias y lingüísticas, para el establecimiento de un texto crítico" (Rico 2000: 224). Ahora bien, ¿cómo plasmamos la materialidad antigua de un manuscrito o del libro impreso? ¿Deberíamos poder reflejar la constitución del libro en pliegos o dejar constancia de la retiración y el blanco de las formas? ¿Convendría etiquetar los cambios de folio o las signaturas? O, por hablar de otro elemento esencial, muchas veces perdido, ¿sería interesante plasmar los titulillos y las anotaciones marginales? En definitiva, creo que vale la pena plantearse estas cuestiones sobre la fisicidad del libro antiguo trasladadas a la edición digital actual. De la misma manera, convendría responder a si es suficiente la reproducción fotográfica digital, o si bien –y yo soy más de este parecer– la materialidad física debe transformarse en unos datos adaptados ya al medio digital y enriquecidos por una serie de metadatos que le confieran un valor añadido. La materialidad, por definición, ha estado siempre sujeta a perderse, a transformarse; así sucedía también, por ejemplo, en los diferentes procesos que llevaban a la edición final de los originales de imprenta de los siglos XVI y XVII que tras su manipulación y la presentación final en la página impresa venían desechados (Garza 2000: 65-66). En un mundo ideal podríamos disponer de reproducciones en tres dimensiones de los manuscritos y los libros, lo cual nos permitiría observar una variedad de fenomenología, como la disposición de las planas o los formatos de las ediciones, incluso ver los pliegos interiores y exteriores, o reconstruir la foliación. Con esta clase de información podríamos ser capaces de responder a preguntas tales como qué tipos de formato (folio, cuarto, octavo, pliegos conjugados) fueron los más usados en las ediciones del Siglo de Oro o cuáles se utilizaron más frecuentemente para cada uno de los autores, y valorar si esos datos tienen o no alguna implicación social o cultural; podríamos incluso saber qué editores utilizaron unos u otros formatos, y si eso varió a lo largo de los años. Sin duda, con la apertura a nuevos modos de visualización de la información, se nos plantean retos conectados a la materialidad física del libro y a la remediación de informaciones preciosas que ayudarán a la historia del texto y su contexto (Bamford y Francomano 2018). Por el momento, lo cierto es que esa *remediación*, en términos de una ecdótica digital, viene solucionada solo parcialmente a través de tres elementos básicos: la reproducción fotográfica digital, la codificación semántica y la creación de metadatos. El disponer de imágenes de buena calidad debe ser un aspecto prioritario: una mala imagen puede ser motivo de un mal análisis, de una mala edición y de peores consecuencias (interpretaciones erróneas del texto, malas traducciones, etc.). En este sentido, las instituciones culturales tienen también un papel crucial, pues en muchas oca-

siones son esas reproducciones –siempre que se difundan en acceso abierto– las que el editor acaba utilizando. En cuanto a la codificación, esta puede incluir indicaciones físicas como la foliación, cambio de página o folio, cuadernos, y todo aquello que pueda concernir a la hechura física. En fin, los metadatos pueden aportar otras informaciones sobre dimensiones, soporte, datos de catalogación, ejemplares, entre otras muchas, y pueden ser recuperados desde los catálogos o bien generados a partir de nuestro propio análisis.

A propósito de la relevancia de los datos y metadatos, Van Lit (2019) propone una paradoja interesante en la que probablemente nos encontremos pronto. El acceso al manuscrito físico quedará más relegado de lo que está ahora, y lo que realmente buscaremos, como investigadores, será no tanto la reproducción digital del objeto, sino los datos y los metadatos de ese nuevo objeto digital generado a partir del original. Esa será la materialidad que nos interesará para nuestras investigaciones.

Estructuración

La segunda gran característica del paradigma ecdótico digital es la estructuración, y puede tomar varias formas. En primera instancia, y a partir del análisis del texto, el editor establece la modelización o modelado de datos,[33] es decir, se encarga de discernir cuál es la estructura implícita y explícita del texto y lo que le rodea.[34] Por ejemplo, en el caso de estar trabajando con una colección de poemas de autores diferentes, tendríamos en cuenta diversos aspectos: si se trata de una colección; si se subdivide en unidades que corresponden a un autor; si cada autor tiene un cierto número de poemas; si cada poema contiene un número de versos; si cada verso contiene una o más rimas, y así sucesivamente. En la modelización pueden contemplarse incluso los aspectos más materiales de la fuente, como la disposición de la página, la fisicidad de los folios (corrupciones, daños, lagunas, etc.), y toda aquella fenomenología editorial que decidamos aplicar (adiciones, supresiones, correcciones).

Con un modelo de datos claros y plasmado en un esquema,[35] se procede entonces a la anotación semántica, que consiste en etiquetar la información a partir de su contenido. De hecho, la mayor parte de los lenguajes de metadatos tiene esa función, es decir, llamar a las cosas por su nombre. Por ejemplo,

33. Tadirah define la "modelización" como "la creación de una representación abstracta de un fenómeno complejo", <https://www.vocabularyserver.com/tadirah/es/index.php?tema=35&/modelizacion>.

34. Para una introducción a la codificación, particularmente en XML-TEI, recomiendo la consulta de las lecciones disponibles en nuestro proyecto *TTHub. Recursos sobre tecnologías y edición digital*, <http://tthub.io/aprende>.

35. Para los detalles de estos esquemas, puede verse Allés Torrent (2019b).

sería el caso de una novela donde quisiéramos identificar todos los personajes y los nombres de lugar, que además podrían ser reales o ficticios. Nos podría interesar incluso aislar los discursos de los personajes para después analizar su estilo. El hecho de que la estructuración, y especialmente la semántica, sea una característica intrínseca al paradigma digital, pone sobre la mesa una diferenciación que no existía al concebirse una edición en papel, y esto es, la separación entre contenido y presentación: no se marca la presentación ni cómo lucirán los textos, sino la semántica de los textos, el qué es cada cosa. Esa es la diferencia esencial entre marcar un texto en HTML o presentarlo en PDF *versus* aplicar un marcado semántico en XML, donde cada uno de los elementos textuales es identificable.

Existen otros tipos de anotación, como podría ser la georreferenciación, pero seguramente lo más interesante para las ediciones digitales sea la anotación lingüística, empleada sobre todo en lingüística de corpus y en técnicas de procesamiento de lenguaje natural. El mecanismo es simple y complejo a la vez: el ordenador identifica toda la información gramatical de cada palabra e incluso la puede analizar sintácticamente en función de su contexto. Existen diferentes iniciativas que se han centrado en el análisis lingüístico de variantes históricas, y entre las que tiene más acogida se encuentra Freeling[36].

Publicación e interfaces

Al igual que con el libro impreso, donde los cajistas y prensistas ponían cuidado en la organización de la página, así hoy en día deberíamos tener el mismo cuidado al idear la interfaz a través de la cual se presentará la edición. Si habláramos de una crítica textual digital, el diseño debería ser una fase tan importante como las otras. Si nos preocupamos por la elegancia y limpieza de nuestras ediciones críticas impresas, ¿no hemos de interesarnos por la presentación e infraestructura técnica en que se sustenta y se difunde nuestra edición? El diseño de las interfaces ha sido uno de los grandes temas descuidados en la edición digital, pero recientemente ha tomado fuerza y se ha incluido en las conversaciones metodológicas sobre la edición digital.[37] Se ha insistido en la idea de "data over interfaces" (Porter 2016), primando los datos (el contenido) y relegando la presentación (la forma) a un segundo plano (Andrews y Van Zundert 2018). Pero lo cierto es que si esos datos no se comunican de manera comprensible no alcanzarán nunca su objetivo: editor y usuario no llegarán a entenderse. Los problemas que subyacen a esta realidad son, por un lado, que los humanistas no hemos tenido la capacidad de idear una buena interfaz porque la mayoría

36. Freeling, <http://nlp.lsi.upc.edu/freeling/index.php/>.
37. Véase, por ejemplo, Gabler (2010), Roselli Del Turco (2011), pero sobre todo el volumen editado por Bleier *et al.* (2018).

carecemos de los conceptos y principios básicos de diseño, que es una disciplina aparte. McGann (2010: 41) recordaba la cita de Shelley "We must imagine what we know" y, en este sentido, los editores filológicos sabemos lo que hay que hacer, y nuestra misión es imaginar lo que debería y podría ser una edición digital siguiendo un paradigma digital. Pero la realidad, de momento, es que no hemos sido todavía capaces de imaginarlo y pesa demasiado el formato que llevamos leyendo y utilizando desde hace siglos. Prejuicios y corsés de la filología de principios de siglo que deben ir más allá de las obsesiones por las cursivas o las negritas. ¿Cómo evitar las ediciones como réplicas de impresos? Rico señalaba que ya en el siglo xvi "la manera más cómoda de reimprimir un volumen era, desde luego, hacerlo a plana renglón" (Rico 2000: 230), y eso es lo que ha estado ocurriendo en muchos casos en las ediciones en línea. El otro gran problema es que no hay modelos claros para dichas presentaciones. Hoy en día, contamos con más de trescientas ediciones digitales;[38] ante este número, uno podría decir que modelos no faltan, pero creo que debería haber modelos más concretos, del mismo modo que los supo proponer la edición crítica de tipo filológico neolachmaniano (por poner un ejemplo), aunque esta también tuviera sus variaciones. Sperberg-McQueen subrayaba que los editores han sentido que las ediciones digitales han supuesto un cambio de un entorno estable con problemas ecdóticos difíciles, pero ya conocidos, a un río de flujo heraclíteo, en el cual todo cambia de un momento a otro y en el que editor y edición deben adaptarse sin poder contar con muchos de los principios que antes eran guías estables para la crítica textual (Sperberg-McQueen 2009: 30).[39]

Mi reflexión no sugiere que sea el editor el que se ocupe de la creación de la interfaz –como tampoco creo que recaiga en él necesariamente toda la responsabilidad del desarrollo de la edición–, pero sí es inevitable que se comprometa al cien por cien y que reflexione sobre las implicaciones conceptuales de la recepción de su trabajo. Como indica Pierazzo, la crítica textual ha sido profundamente influenciada por el formato editorial libresco en el que se han divulgado los textos, convirtiéndose –crítica textual y formato de edición– prácticamente en inseparables (Pierazzo 2016: 47).

Ha habido algunos intentos de creación de herramientas y plataformas para publicar los textos fuente y dar respuesta al formato y a la infraestructura de publicación. Algunos de ellos son bastante simples y pueden limitarse a trans-

38. Greta Franzini en su *Catalogue of Digital Edition* cuenta 304 ediciones en línea, <https://dig-ed-cat.acdh.oeaw.ac.at/>.

39. "Editors may justly feel that electronic editions have translated them from a stable environment with difficult but well-known problems into a river of Heraclitean flux, in which everything is changing from moment to moment, and the editor and edition are expected to adapt actively to those changes from moment to moment, without being able to rely on many of the principles which used to be stable guides to editorial thinking" (Sperberg-McQueen 2009: 30).

formar el archivo fuente XML en una salida HTML: TEIViewer[40] proponía una simple conversión desde XML-TEI a XHTML a través del lenguaje XSLT con hojas de estilo CSS y un pequeño JQuery, pero su última actualización se remonta a noviembre de 2008; TEI Boilerplate[41] también ofrecía una conversión en HTML con las mismas tecnologías sin necesidad de servidor y desde el lado cliente; mientras que CETEIcean,[42] la iniciativa más reciente y todavía en desarrollo, genera una conversión directamente en el navegador gracias a una librería Javascript, una hoja de estilo CSS y la tecnología de los componentes web. Otros requieren una cierta forma de codificación, como Versioning Machine,[43] concebido para comparar versiones de un mismo texto, o *Edition Visualization Technology* [44], dirigido por Roselli Del Turco (2019) y utilizado para la edición de las *Soledades* de Góngora (Rojas Castro 2017). Otras iniciativas han intentado proponer una plantilla común que pueda servir como base para otras ediciones y futuros desarrollos, como *Ed. A Jekyll theme for Minimal Editions*, una plantilla Jekyll que genera páginas estáticas HTML y que no requiere ningún tipo de servidor, por lo que puede ser almacenado gratuitamente en servicios de repositorio como GitHub Pages. Esta plantilla ha sido utilizada para proyectos sencillos como el *MiniLazarillo*,[45] un experimento pedagógico a nivel universitario que ofrecía una edición mínima del *Lazarillo de Tormes*. Asimismo, *Kiln*, creado y usado en múltiples ediciones por el King's College London, se ha implementado en la ya citada edición cervantina de *La Entretenida*. Hay asimismo plataformas más complejas que ofrecen al usuario un espacio de publicación para sus archivos: TAPAS,[46] albergado por Northeastern University, ofrece –con una opción de pago– un espacio para publicar archivos codificados en XML-TEI; TEI Publisher,[47] cuyo manejo requiere una cierta familiarización básica con otros lenguajes informáticos, ha innovado en el terreno de la transformación de los archivos XML-TEI apostando por una base de datos construida nativamente en XML (eXist) y librerías en XQuery que transforman los archivos en verdaderos sitios web; por otro lado, Textual Communities[48], dirigido por Peter Robinson, propone todavía en modo de pruebas una plataforma más "filológica", en el sentido de que el editor puede recoger el material necesario en un único espacio, invitar a colaboradores, editar directamente los textos y publicar y

40. TEIViewer, <http://teiviewer.org/>.
41. TEI Boilerplate, <http://dcl.ils.indiana.edu/teibp/>.
42. CETEIcean, <https://github.com/TEIC/CETEIcean>.
43. Versioning Machine 5.0, <http://v-machine.org/>.
44. Edition Visualization Technology, <http://evt.labcd.unipi.it/>.
45. *Minilazarillo. Edición mínima del Lazarillo de Tormes*, <https://minilazarillo.github.io/>.
46. TAPAS: <http://tapasproject.org/>.
47. TEI Publisher: <https://teipublisher.com/index.html>.
48. Textual Communities <https://textualcommunities.org/> ofrece cuatro servicios principales: Gather materials, Collaborate, Edit, Publish and Share.

difundir los resultados bajo forma web. Paralelamente, ha habido iniciativas que han apostado por la creación de software y entornos virtuales de investigación (EVI) que pueden servir para todo el proceso ecdótico: TextGrid[49] es concebido como un EVI en el que editar y archivar textos en XML-TEI; Edictor[50] es una herramienta para la edición filológica y la automatización de anotación lingüística, pero que dejó de actualizarse en 2013; otro EVI conocido es eLaborate[51] donde pueden subirse imágenes, ofreciendo un espacio para la transcripción y la anotación, además de su publicación; Ediarium[52] ofrece una serie de herramientas para todo el proceso ecdótico, especialmente la transcripción y la anotación, aunque requiere siempre de un nivel considerable de personalizado en función del proyecto. El LINHD de la UNED también propuso en su día el Evilinhd,[53] que aspiraba a ser otra plataforma donde anotar y publicar documentos en XML-TEI, con la ventaja de ofrecer toda la interfaz en español. Otros proyectos que hemos mencionado, como *La Dama Boba*, optaron por una plataforma de trabajo para llevar a cabo solo la codificación, en su caso AnnoTEIted,[54] basada en tecnología Wiki, mientras que la interfaz web se creó *ad hoc*.

Toda esta diversidad que aspira a ofrecer una solución para la publicación de las ediciones digitales da muestra de la complejidad del problema y del estado experimental en el que se halla todo el proceso ecdótico digital, desde la recolección y gestión del material hasta la publicación final.

Hay dos aspectos más que me gustaría agregar y que para mí son indisociables del paradigma digital. Por un lado, el concepto de archivo digital y de la fluidez textual, y, por otro, el de la reutilización de los textos.

Archivo y fluidez textual

Como ya dijimos, en una edición digital tienen cabida muchos otros elementos paratextuales que el editor usa para llevar a cabo su trabajo pero que por cuestiones de espacio no podrían ser incluidas en formato papel. En múltiples ocasiones, los textos se relacionan con otro tipo de datos, ya sea porque van acompañados de imagen, audio, vídeo o animación, ya porque el mismo texto sea un documento nacido digitalmente, como es el caso de la literatura electró-

49. TextGrid. Virtuelle Forschungsumgebung für die Geisteswissenschaften, <https://textgrid.de/en>.
50. Edictor. A tool for philological edition and automatic linguistic annotation, <https://edictor.net/>.
51. eLaborate, https:// <www.elaborate.huygens.knaw.nl/login>.
52. Ediarium. An Easy Tool for Editing Manuscripts with TEI XML, http://www.bbaw.de/telota/software/ediarum >.
53. Entorno Virtual de Investigación, <http://evi.linhd.uned.es/>.
54. Véase para más información sobre AnnoTEIted, la edición de la *Dama Boba* <http://damaboba.unibo.it/proyecto>.

nica o cualquier producción en red. Esta posibilidad de incluir todos aquellos materiales y objetos culturales (no necesariamente textuales) ha generado la idea de archivo textual (Price 2009; Lloret 2014), que quedó inaugurada a principios de los 2000 con iniciativas pioneras como el *Rosetti Archive* de McGann.

Lo cierto es que, aunque esta idea es sumamente atractiva, no tenemos todavía muchos ejemplos satisfactorios y los experimentos digitales hasta el momento no ofrecen una solución integral. De todos modos, la idea de archivo es pertinente en el sentido de que ensancha la cantidad y la diversidad de los materiales y sus nuevas exploraciones desde un punto de vista digital, como puede ser la opción de análisis y búsquedas con técnicas de estilometría, minería de textos, o incluso la posibilidad de ofrecer reconstrucciones estemmáticas de su tradición textual.

Esta concepción amplia de una edición pone de manifiesto, a su vez, la pluralidad y la fluidez del texto, que no necesariamente está sujeta a una única visión. En primer lugar, la misma edición digital ofrece la posibilidad de presentar un mismo texto de maneras diferentes (facsimilar, diplomática, *variorum*, crítica, modernizada, e incluso en traducción). Es lo que Sahle ha llamado "transmedialidad" ("transmedialisation", Sahle 2016: 32), es decir, la capacidad de difundir un mismo mensaje a través de diferentes medios o representaciones. Ello se obtiene gracias a la estructuración de los datos y de la codificación semántica. En segundo lugar, la diversidad de dispositivos (ordenadores, tabletas, móviles, etc.), con formas y dimensiones diferentes, hace que cada lector tenga una experiencia de lectura diferente que puede, en última instancia, influir también en el mensaje. Más aún, si tenemos en cuenta que una gran mayoría de las ediciones digitales se han concebido para ser leídas o utilizadas solo en navegadores web, el acceso desde otro dispositivo puede desvirtuar completamente la experiencia. En fin, tanto Pierrazzo (2016: 51) como Sahle (2016: 29) subrayan la naturaleza de "work-in-progress" de las ediciones, que pueden ser publicadas muy tempranamente e irse modificando paulatinamente. Esta práctica entra en contraste con el sistema tradicional del impreso que, a no ser que haya una segunda impresión, es difícilmente alterable, y a su vez plantea problemas en el sistema tradicional de producción. Aunque a veces la edición o algunos de sus materiales sean puestos en línea de manera abierta, ello no significa que se consideren acabados. A la hora de citar ese trabajo, se plantean problemas desde el punto de vista de la cita académica y cuestiones como la fecha de publicación o la versión consultada. Pero, sobre todo, si el contenido (codificación) constituye una entidad diferente a la presentación (sitio web), ¿dónde reside realmente la edición: en el contenido o en su presentación? De hecho, cada vez más, los equipos editoriales optan por publicar los datos, por un lado, en repositorios tipo GitHub o Zenodo, y, por otro, en el sitio web a través del cual se divulga el resultado. La edición, en este sentido, se convierte más bien en un proceso y no tanto en un producto. Todas estas variables confieren una dimensión fluida y pluralística del texto y ensanchan la noción del texto y de edición.

Reutilización de los textos / datos

Otro elemento que define el paradigma digital y que los editores digitales deberían tener presente a la hora de ofrecer sus textos es la capacidad de reutilización de los textos. El editor digital es consciente de que al hacer una edición está produciendo datos informáticos y, en cuanto tales, son potencialmente aptos –dependiendo de la licencia elegida– para compartir y ser reutilizados por otros investigadores que seguramente tengan otros objetivos científicos. Tal es el caso de aquellos investigadores centrados en el análisis cuantitativo de los datos a través de técnicas de minería de datos o estilometría. No obstante, esta doble aproximación a los textos (la de quien los edita y la de quien los analiza cuantitativamente) no es siempre fácil de resolver, especialmente si el editor no tenía como objetivo la reconstrucción de un único texto. Para llevar a cabo análisis cuantitativos (estilometría, lingüística de corpus, atribuciones de autoría, minería de datos, modelado de tópicos, etc.), lo primero que se necesita son textos, una única versión de un texto y no múltiples. Pierazzo, en este sentido, se muestra algo crítica con ciertos usos:

> Most data mining, distant reading and NLP methods assume texts to be stable, uncontroversial entities [...] these methodologies willingly ignore any textual complexity, adopting in most cases a positivistic view of the text (Pierazzo 2016: 56).

La diferencia radica en que llevar a cabo una edición significa un trabajo a microescala, paralela a la aplicación de lo que se ha llamado *close reading*, mientras que el planteamiento de los estudios cuantitativos utiliza técnicas de *distant reading*. A pesar de la aparente y compleja conciliación, Van Hulle sugiere que lo que las ediciones digitales podrían ofrecer es una lectura distante a través de las diferentes versiones de un texto ("enable distant reading *across versions*", Van Hulle 2019: 139). Por el momento, y eso es ya un gran avance, algunas ediciones y corpus ya ponen a disposición sus datos de codificación, como en el caso de la *Dama Boba*[55] o el *Corpus de Sonetos del Siglo de Oro* [56], para que puedan ser consultados y reutilizados.

El proceso de creación de una edición digital

Como hemos visto, una de las características básicas de la edición digital y concretamente del modelo que se ha definido como paradigmático es la separación del contenido y su presentación final. Así, por un lado, se lleva a cabo la anotación o codificación del texto a editar, mientras que su presentación, aunque

55. El código fuente se encuentra en <http://damaboba.unibo.it/xml/edicion_critica.xml>.
56. El sitio web del *Corpus de Sonetos del Siglo de Oro* está disponible en <http://adso.gplsi.es/>, y su repositorio en <https://github.com/bncolorado/CorpusSonetosSigloDeOro>.

convendría imaginarla desde un principio, se ejecuta *a posteriori*, incluyendo la posibilidad de que el resultado aparezca bajo diferentes modelos de edición como la facsimilar, la diplomática, la *variorum* o la crítica. El flujo de trabajo que conlleva este tipo de edición altera la práctica ecdótica, y el editor (digital) adapta los principios de la crítica textual a esta nueva hermenéutica.

El modelo de edición paradigmático se basa en lo que Sahle (2016: 32) ha llamado "single source principle" y Pierazzo (2015: 25-30) "source-output model". La idea principal consiste en aglutinar toda la información sobre el texto en una única fuente de la que se derivan a posteriori las presentaciones, ya sea una página web u otra salida más tradicional en formato papel o *e-reader*. El esquema propuesto por Rehbein y Fritze (2015) es uno de los más claros y ayuda a entender claramente el flujo de trabajo normal de una edición digital.

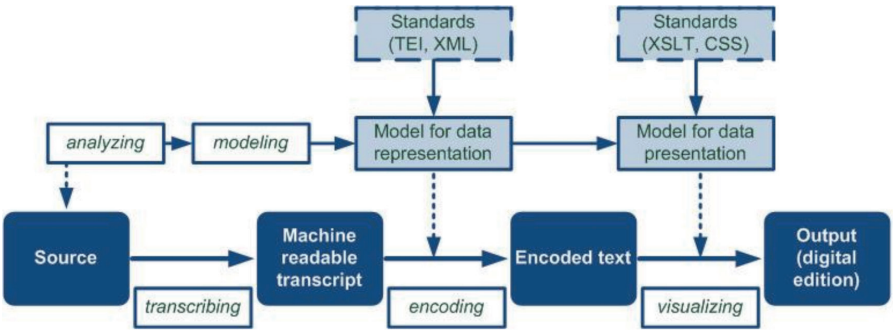


Figura 1
"Reference model for digital editing" (Rehbein y Fritze 2015)

A grandes rasgos, podemos decir que el proceso ecdótico consiste en cinco grandes etapas: el análisis de la fuente (*analyzing*), la modelización (*modeling*), la transcripción (*transcribing*), la codificación (*encoding*) y la visualización (*visualizing*); a lo largo de las cuales entran en juego otros elementos y técnicas.

El punto de partida es la fuente primaria (*source*); en nuestro caso, por lo general, un manuscrito o un impreso, que se analiza con detenimiento (*analyzing*). Aquí se contemplan diferentes niveles textuales: divisiones estructurales del texto (capítulo, sección, escena, poema, título, párrafo), elementos tipográficos (cambios de mano o de letra, caracteres especiales), informaciones semánticas (nombres de personas, lugares, eventos, fechas), ergonomía y materialidad (indicación de página, cambio de columna, foliación, lagunas, corrupciones), entre otros elementos, como pueden ser la localización de ilustraciones e imágenes. Disciplinas filológicas como la codicología o la bibliografía textual ofrecen los pilares de dicho análisis, pero, además, el análisis debe tener en cuenta la perspectiva digital y cómo toda esa información puede representarse en datos infor-

máticos. ¿Cómo se debe producir esa remediación, el cambio de un soporte a otro? Para ello, es preciso que el análisis contemple y diseñe un modelo de datos (*modeling*), es decir, que considere qué estructura representa mejor las características de ese texto. Se trata de inferir una forma abstracta de modelo de datos, que se plasmará en un modelo concreto para la representación de los datos. Esta modelización es la que producirá un esquema de datos (*model for data representation*) para que la fuente pueda ser codificada a partir de un estándar, en este caso, XML-TEI (Allés Torrent 2019b).

Paralelamente, se necesita –como siempre– transcribir la fuente primaria en un formato que sea reconocible e interpretable por el ordenador (*machine readable transcript*). Aunque, desafortunadamente, un documento Microsoft sigue siendo uno de los más utilizados y nuestro ordenador ciertamente lo puede leer, este tipo de formatos no aspira a formar parte de ningún ecosistema, ni ha sido nunca concebido para llevar a cabo una edición digital. Por ello, se opta por lenguajes que sean abiertos, estándares e interoperables con la mayor cantidad de otros formatos posibles, tales son los casos de un texto plano o el Extensible Markup Language (XML). Una vez el texto está transcrito, se procede a la codificación (*encoding*) que, siguiendo el modelo de datos concreto (*model for data representation*), se adaptará a las normas del estándar XML-TEI.

Con el texto ya codificado (*encoded text*), se empieza la última etapa: la de la visualización o presentación de ese material (*visualizing*). ¿Qué salida le vamos a dar? ¿Cuál será el diseño que mejor muestre nuestros planteamientos y resultados de investigación? Para ello, valdrá la pena idear un modelo de presentación de datos (*model for data presentation*); y en este caso, aunque parezca una simpleza, lo mejor es papel y lápiz. Una vez se tenga el diseño de la edición claro, muy probablemente concebida para ser consultable y leída desde el navegador web, se debe transformar el documento o archivo fuente (donde reside toda la información textual codificada en XML-TEI) y darle la salida deseada utilizando estándares web. Por un lado, se opta por un lenguaje que permita transformar el XML-TEI en otra cosa, una de las opciones más divulgadas son las hojas de estilo de transformación XSLT (Allés Torrent 2015), aunque también se utiliza hoy en día XQuery. Por otro lado, si la salida es web, se implementan los lenguajes relacionados con HTML, como mínimo, las hojas de estilo CSS para dar un diseño particular, y Javascript para dar interactividad al sitio. De esa transformación –explicado muy resumidamente– se obtiene la salida digital en forma de edición digital.

Como vemos, el resultado final (la página web u otra salida, por ejemplo, en e-pub) deja en parte de ser el objetivo principal de este proceso ecdótico y se confiere mucha más importancia a la codificación, a los datos informáticos. Esto constituye un cambio de perspectiva respecto a la concepción de una edición en papel. Como indica Sahle, nos preocupa menos la presentación y las funcionalidades de la presentación final y más la decodificación del texto (modelización) y la codificación de lo que ese texto contiene (Sahle 2016: 32).

Ahora bien, lo que quizás deberíamos preguntarnos es cómo encaja este proceso con el de la crítica textual tal y como la hemos venido conociendo; si se trata solamente de una adopción accidental de herramientas digitales en cada una de las etapas tradicionales; o si estas herramientas suponen una transformación de la teoría y la metodología ecdótica. Con la intención de explorar una respuesta tentativa a estas preguntas, podríamos traer a colación la división tradicional del proceso de la edición crítica propuesta por Blecua (1983: 31-154) –aunque su método, de clara inspiración lachmaniana, sea especialmente apto para los manuscritos–, y ver sumariamente de qué manera todas las fases de preparación de una edición crítica han sufrido algún tipo de alteración digital. Si más arriba hemos desenredado y partido del marco conceptual de una edición digital (Fig. Rehbein y Fritze 2015), sigamos ahora el camino inverso. Este ejercicio –que quizás pueda parecer algo anodino– tiene como finalidad ratificar de qué manera en cada una de las fases tradicionales compartidas por una comunidad desde hace décadas ha entrado en juego una nueva práctica digital o, al menos, una herramienta digital.

Blecua dividía el proceso de la edición crítica en dos grandes fases: la llamada *Recensio*, y la *Constitutio textus*. Mientras que la primera consistía en determinar la filiación o las relaciones que se daban entre los testimonios, la segunda proporcionaba un texto crítico concreto a los lectores [57].

En la *Recensio* las relaciones entre los testimonios solían reconstruirse a través de un estema (Blecua 1983: 32), pero una atención especial se dedicaba también a la reconstrucción de la historia del texto (Orduna 1991). En primer lugar, se llevaba a cabo el acopio y análisis histórico de los testimonios tanto manuscritos como impresos (lo que se denominó *Fontes criticae*). Actualmente, en teoría y en un escenario ideal, realizamos eso mismo a través de los grandes catálogos históricos de bibliotecas, catálogos unificados, bibliotecas digitales, bases de datos –como *Philobiblon* [58] o el *Iter* de Kristeller– [59] y otras especializadas, como podría ser, para las traducciones, el *Proyecto Boscán*.[60] Las bases de datos digitales y las ayudas para la búsqueda permiten a los académicos identificar manuscritos o textos impresos, que, con suerte, serán digitalizados y estarán disponibles en línea. Esta recopilación de información se lleva a cabo de una manera organizada y, a ser posible, reutilizando los metadatos que ya proporcionan los catálogos en línea. La segunda etapa de la *Recensio* era la *Collatio codicum*, que correspondía a

57. Las fases y subfases propuestas por Blecua eran: 1. *Recensio*, dentro de la cual había a. *Fontes Criticae*, b. *Collatio Codicum*, c. *Examinatio* y *selectio* de las variantes, d. *Constitutio stemmatis codicum*; y 2. *Constitutio textus*, al interno de la cual se llevaba a cabo: a. *Examinatio y selectio* de las variantes (*emendatio ope codicum*), b. *Emendatio* (*ope ingenii o divinatio*), c. *Dispositio textus*, d. *Apparatus Criticus*, e. Corrección de pruebas (Blecua 1983: 31-154).
58. *Philobiblion*, <https://bancroft.berkeley.edu/philobiblon/>.
59. P.O. Kristeller, *Iter Italicum*, <https://www.itergateway.org/resources/iter-italicum>.
60. Proyecto Boscán, <http://www.ub.edu/boscan/>.

la colación o cotejo de todos los testimonios entre sí para determinar las *lectiones variae* o variantes más relevantes y que se iban a incluir en la segunda etapa de constitución del texto (*Constitutio textus*). Para la *Collatio*, hoy en día, poseemos, por un lado, herramientas más o menos satisfactorias para comparar diferentes versiones de un texto, como Juxta;[61] por otro lado, los métodos algorítmicos nos permiten comparar, producir aparatos críticos y, especialmente, realizar análisis estemmáticos de textos, como el programa CollateX.[62] Estas mismas herramientas pueden ayudarnos –y digo ayudarnos, no solucionarnos– en el examen y la selección de aquellas "variantes" consideradas las mejores (si eso es lo que queremos). A continuación, en la *Examinatio* y *Selectio* se llevaba a cabo el análisis y la selección de las variantes. En esta fase, difícilmente ninguna herramienta digital puede suplantar el juicio del editor y la intuición de lo que representa cada variante en el contexto de la historia del texto; aun así, la selección puede verse beneficiada por el uso de estas herramientas de colación algorítmica que facilitan la creación de listas, la organización y la recuperación de las variantes según los testimonios. En los casos en que era posible, en fin, se realizaba la *Constitutio stemmatis codicum*, para la que además de los programas ya mencionados, como Collatex, existen otras iniciativas más sofisticadas como Stemmaweb project,[63] que permite explorar la tradición textual, o bien reutilizando el código de las herramientas, o bien subiendo la colación en uno de los formatos elegidos (.txt, .csv, .xlsx, .xml), obteniendo, gracias a un programario procedente de la filogenética, una visualización estemmática.[64]

Esta fase de la *Recensio*, como es sabido, no siempre es llevada a cabo por todas las ediciones críticas, a veces porque no disponemos de testimonios ni de una tradición textual que dé pie a una reconstrucción de un estema o bien simplemente porque somos afines a otras aproximaciones críticas. Sea como sea, esta fase de inspiración lachmaniana debería situarse en la etapa de análisis anteriormente mencionada ("analyzing", Fig. 1, Rehbein y Fritze 2015) y representa un área de trabajo independiente muy prolífica actualmente, centrada en la gestión de las variantes y en la creación de estemas, pero que no necesariamente siempre desemboca en una edición digital.

La segunda gran fase que proponía Blecua era la *Constitutio textus*, consistente en ofrecer la forma más correcta u original del texto. En términos digitales, esta fase podría llevarse a cabo ahora –en lo que hemos llamado edición paradigmática– con la estructuración de los datos, básicamente, la modelización y la codificación del texto (vid. Fig. 1, Rehbein y Fritze 2015). Ahora bien, en lo que Blecua denominó *Examinatio* y *Selectio* de las variantes (*emendatio ope codicum*), que iba

61. Juxta, <https://www.juxtasoftware.org/>.
62. Collatex, <https://collatex.net/>.
63. Stemmaweb, a collection of tools for analysis of collated texts, <https://stemmaweb.net/stemmaweb/>.
64. Sobre el uso de estas técnicas, su fiabilidad y su uso, véase, por ejemplo, Bordalejo (2015).

encaminada al análisis minucioso de las variantes con el fin de reconstruir lo más fielmente posible el arquetipo u original en base al estema, la tecnología resulta relativamente poco beneficiosa. En todo caso, para esta labor, nos valemos de herramientas lingüísticas en línea, como los corpus históricos, del tipo del *Corpus Diacrónico del Español* (CORDE) de la RAE[65], o el *Nuevo Diccionario Histórico del Español*[66], que pueden ayudar a fechar formas y lemas. Por el contrario, la fase siguiente, la *Emendatio*, que comprendía cualquier intervención del editor sobre el texto (Blecua 1983: 123-136), pasa ahora a formar parte del trabajo de codificación y anotación semántica ("encoding", vid. Fig. 1, Rehbein y Fritze 2015), en las que por lo general se utiliza el lenguaje de marcado XML (eXtensible Markup Language) y siguiendo las guías y directrices de la Text Encoding Initiative (TEI). Así también, en la fase de la *Dispositio textus* el editor solucionaba los problemas ortográficos o de pronunciación (grafías, división de palabras, acentuación) y los prosódicos, es decir, aquellos relativos a la estructuración (división del texto, puntuación, signos diacríticos), para facilitar la comprensión del texto al lector. La codificación es especialmente útil para establecer las divisiones del texto que no siempre aparecen claras en los textos medievales y del Siglo de Oro (partes, capítulos, párrafos, actos, escenas, cantos, estrofas, etc.). Las intervenciones del editor eran indicadas, tradicionalmente, con determinados signos diacríticos (como en el caso de la reconstrucción de una palabra o letras sueltas), y eso ahora da paso, en la codificación, a marcas informáticas que serán transformadas *a posteriori* y que no son menos feas, pero sí más semánticas (Blecua 1983: 144-145).

Hasta aquí las equivalencias entre el sistema "analógico" y el "digital" se presentan fácilmente: la *Recensio* ahora se lleva a cabo a través de catálogos y bases de datos en línea que ofrecen metadatos e imágenes; la estemmática digital se ocupa de las relaciones entre los testimonios a través de una serie de poderosas herramientas; y una parte de la *Constitutio textus* se traslada a la codificación textual y semántica, por lo general, expresadas en lenguaje XML según los principios de la TEI. Es decir, partiendo del sistema propuesto por Blecua, vemos claramente cómo las herramientas y técnicas digitales se han integrado en la manera de proceder. Más complejo desde el punto de vista de lo digital son los dos últimos estadios de la *Constitutio textus* que proponía Blecua: por un lado, la fase de constitución del aparato crítico y, por el otro, el de la corrección de pruebas.

El motivo principal del debate sobre el aparato crítico es su concepción bidimensional y fija, en papel, que incluye por lo general las variantes y las notas del editor. Blecua ya insistía en la inteligibilidad del aparato "de por sí penosísima" y en la "relación dialéctica" (Blecua 1983: 147) que este debía establecer entre el texto y el lector de un modo que le permitiera establecer claramente lectura y variantes. Actualmente, la codificación de un aparato crítico –o, mejor dicho, de

65. *Corpus Diacrónico del Español* (CORDE), <http://corpus.rae.es/cordenet.html>.
66. *Nuevo Diccionario Histórico del Español* (NDHE), <http://web.frl.es/CNDHE/>.

las variantes *tout court*– se realiza en la misma codificación en XML-TEI. Ello no implica grandes desafíos, incluso se puede codificar a la vez un aparato positivo (señalando los testimonios que contienen la misma lectura y la de los otros testimonios) y negativo (recuperando solo la lección del texto con las variantes); el problema radica en su presentación y en su idiosincrasia. Ha sido ya discutido el destino digital del aparato crítico que se creó debido a las limitaciones del papel y la falta de espacio (Apollon y Bélisle 2014). En realidad, dado que lo digital nos ofrece la posibilidad de crear múltiples salidas del texto, podríamos reconstruir cada manuscrito individualmente. Aun así, no creo que la solución pase ni por descartar el aparato crítico en su forma tradicional a pie de página, ni por reconstruir todos los testimonios de un texto con su reproducción digital, pues ello implicaría que una edición crítica se convirtiera en una mera presentación de todos sus testimonios en transcripción e imagen digital. Pero ¿cómo deshacernos de la clásica forma del aparato a pie de página? La concepción del aparato crítico tiene implicaciones teóricas y conlleva una cierta visión aristocrática del texto en la que solo una forma prevalece, además de ser solo accesible a un público muy restringido.[67] Ofrecer todas las variantes de todos los testimonios es, por naturaleza, más "democrático", pero quizás no lo más razonable por múltiples motivos, pero especialmente dos: la desigualdad en el valor de los testimonios, y el sobreesfuerzo que ello conllevaría. El aparato crítico –o más bien la labor crítica– privilegia unas variantes y parece considerar otras como secundarias. Esta idea de un texto primario y otro secundario que acarrea la presencia del aparato crítico ha hecho, como subraya Pierazzo, que en algunas ediciones el aparato crítico se omita directamente, dando la ilusión de que el texto ha sido y es solo uno:

> The indecipherability (for most) of the critical apparatus has made it easy for readers to ignore them and so for publishers to omit them in so-called 'reading editions' or 'editions for the general public'; the same omission is noticeable for many digital libraries. (Pierazzo 2016: 45)

Algunos intentos se han hecho para ofrecer una presentación y una manipulación más eficaz, como el *TEI Critical Apparatus Toolbox*,[68] elaborado por Marjorie Burghart, mientras que otras presentaciones se han limitado a trasladar el aparato crítico desde el pie de página a ventanas *pop-up* en el navegador. El problema no solo de su concepción –conectada a una tradición de crítica textual concreta y a la idea del texto único– sino, sobre todo, de su presentación sigue siendo todavía una cuestión abierta.

67. Aquí debo reconocer una observación nacida de las discusiones con el prof. Ramón Valdés (UAB), quien, ante este argumento (el de la visión aristocrática que implica el aparato crítico), objetó: "para mí es justo lo contrario: el editor toma su decisión, pero su humildad y el potencial error es salvado por el aparato crítico".

68. TEI Critical Apparatus Toolbox, <http://teicat.huma-num.fr/>.

En fin, Blecua añadía, como último estadio de la *Constitutio textus*, la corrección de pruebas, donde el editor debía contrastar y revisar que todas las variantes y lecturas fueran las correctas. Esta concepción presupone el resultado del trabajo en la hoja impresa. Ahora bien, en el flujo de trabajo digital, al estar separados datos informáticos y presentación, esto es más complejo. Por supuesto, pueden generarse visualizaciones intermedias donde vayamos viendo el resultado, pero ese no es el objetivo. El objetivo debe ser el de constituir unos datos fiables: la fiabilidad del texto se traslada ahora a los datos informáticos, y no ya a su presentación final. Además, entra en juego la colaboración y la concepción de la edición como un trabajo colectivo, pues difícilmente –aunque no imposible ni mucho menos– se lleva a cabo por parte de un solo individuo. Obviamente, en muchos casos de ediciones impresas la labor era ya compartida y coordinada de diferentes maneras, pero una colaboración digital requiere de un ecosistema verdaderamente digital, que implica, por ejemplo, control de versiones. En ese sentido, establecer una dinámica de revisión y corrección no es siempre unívoca, y las opciones pueden ser múltiples, desde el uso de una plataforma colaborativa al uso de un repositorio del tipo de GitHub.

La separación de contenido y presentación añade al proceso de creación de una edición digital una etapa que no se preveía antes: la del diseño e infraestructura de la publicación. El último estadio de la edición crítica consistía en la publicación de un resultado en papel; normalmente el editor filológico mandaba un archivo (en Word, Latex, o el resultado obtenido de programas como Classical Text Editor) a la editorial y allí se maquetaba. El panorama digital cambia esta última fase: ahora es el editor filólogo quien debe decidir qué resultado (*output*) y qué diseño va a tener su "producto". El modelo de presentación de datos es responsabilidad del filólogo porque de ello depende que su texto sea recibido y difundido. Como hemos visto, existen diferentes modelos de presentación y ha habido iniciativas que optan por utilizar una plantilla o plataforma ya existentes, como *La Entretenida*, mientras que otros han ideado una presentación propia, siempre utilizando estándares web, como en el caso de *La Dama Boba*. Esta última fase de la creación de las interfaces sigue siendo uno de los desafíos de la edición digital. Y no solo eso, sino también el de la concepción de la infraestructura digital en que la edición vivirá: servidor institucional, repositorio público, servidor privado de pago, etc. Las opciones son múltiples y eso es lo que nos hace navegar o naufragar todavía en un mar de posibilidades.

Coda: ¿revolución, evolución?

La crítica textual tiene una larga y diversa historia a nivel global y sus diferentes aproximaciones al texto conforman un caleidoscopio donde confluyen múltiples variables, como las maneras diferentes de concebir la variación del texto, la intención y el papel del autor, o la intervención del editor. Todo ello ha alimentado de una manera u otra la práctica y los modelos de edición digi-

tal. De la comparación de las fases propuestas por la crítica textual tradicional (Blecua 1983) y por el modelo de referencia para la edición digital (Rehbein y Fritze 2015) emergen significativas diferencias: aparecen procesos que antes no existían (como la modelización, la codificación semántica o la visualización de datos) así como esfuerzos intelectuales que antes no necesitábamos (como la creación del modelo de representación y presentación de datos a partir de estándares web). El otro lado de la moneda es que, partiendo de las fases clásicas (*Recensio*, *Constitutio textus*), resulta relativamente fácil constatar cómo la llegada de las herramientas digitales no ha alterado todavía la disciplina de una manera radical: en su mayoría, los preceptos siguen siendo y serán válidos. ¿Seguimos haciendo lo mismo, pero de manera diferente? Seguramente, pero la práctica ecdótica digital y el proceso de creación de las ediciones digitales que he intentado delinear en este artículo, creo que ya esbozan –no en términos de enfrentamiento sino de enriquecimiento– un método diferente que debería desembocar en el establecimiento de una crítica textual digital, que no tiene por qué ser necesariamente una.

El proceso de creación de una edición digital, como hemos visto, parece exigir un marco de trabajo más amplio que el de antes, y no solo porque se hayan introducido técnicas digitales nuevas, sino porque el flujo de trabajo ha alterado lo que veníamos haciendo, y ello implica a su vez una aproximación diferente al texto. A medida que nos vamos alejando de los modelos impresos, emerge la necesidad de repensar cuáles deben ser los modelos editoriales de ámbito académico. Entre estos modelos está el de la edición crítica que plantea retos a nivel de la concepción y de la presentación. Personalmente, en el caso de una edición crítica digital, creo que el modelo debe ir más allá –dicho muy resumidamente– de la recopilación de las variantes o de la aspiración de ofrecer un único texto; la historia de la crítica textual y las teorías en torno al texto digital han abierto ya demasiados caminos por los que transitar que no deben obviarse. La crítica ahora debería tomar en consideración y trasladarse al proceso hermenéutico y ecdótico, y articular una verdadera metodología digital que tenga en cuenta el paradigma digital y aspire a ofrecer un resultado que refleje la fluidez del texto, tanto desde el punto de la materialidad de las fuentes primarias como de la múltiple representación final destinada al lector o usuario. El desafío de abrazar una idea tal es todavía la falta de teorización sobre ello y, especialmente, de ejemplos reales y prácticas consolidadas.

También surgen algunas dudas sobre la nomenclatura utilizada, especialmente ante el membrete utilizado en el mundo anglosajón, "scholarly digital editions". En las lenguas peninsulares, por edición académica se ha entendido tradicionalmente la producción de libros de texto para el sector educativo, pero, aun así, se usa para designar la edición digital. En otras ocasiones se ha hablado también de edición filológica o edición científica. Vimos cómo la MLA redefinió el término, y arrinconó el de edición crítica adoptando uno más genérico. En el caso de hispanomedievalistas y siglodoristas, sería quizás el caso también

de consolidar modelos, y redefinir los parámetros dentro de los cuales se lleva a cabo una edición crítica digital, abriendo su definición a la luz de la dimensión digital no solo en cuanto a resultado o presentación, sino también en cuanto al planteamiento teórico, proceso hermenéutico, ejecución e implementación.

Muchos investigadores se han preguntado si el uso de ordenadores en el trabajo de la crítica textual y editorial ha alterado la manera en la que interpretamos e investigamos los textos. Roberto Busa apostaba por una nueva filología, pero lo hacía desde un sentido evolutivo y no revolucionario (Busa 1992: 131). Asimismo, Bárbara Bordalejo considera que no ha habido revolución como tal, y propone una continuidad entre la metodología de la edición impresa y la digital (Bordalejo 2018: 21). Admite que la llegada de ciertas herramientas digitales ha representado un avance decisivo, como en el caso de aquellas que mejoran la rapidez de algunas tareas, pero que, en general, estas herramientas no revisten un cambio fundamental para la crítica textual. La revolución del paradigma digital –según Bordalejo– ha venido avalada más bien por promesas de nuevas presentaciones de los textos y por la producción de herramientas fruto de grandes proyectos editoriales financiados, y no ya por aspectos realmente innovadores –como el de la reutilización de los datos producidos para las ediciones–, los cuales se han plasmado en muy pocos casos debido a intereses personales o institucionales y a nociones de *copyright* arrastrados desde siglo XIX (Bordalejo 2018: 7-8). De la misma opinión son Haugen y Apollon, que ven ciertamente un cambio en la práctica de la crítica textual, pero no en nuestra comprensión fundamental de los textos; la revolución, según ellos, se encuentra solo en la manera de trabajar con los textos, pues tenemos a nuestra disposición herramientas digitales que facilitan la organización y el análisis de los mismos. Descartan que, por el momento, estas herramientas hayan vehiculado una nueva concepción o planteado nuevas cuestiones sobre los textos y la textualidad (Haugen y Apollon 2014: 55-56). Otros estudiosos son más entusiastas, como Sahle, que sí observa una revolución en el paso de lo analógico a lo digital en la edición digital, e identifica "the real revolution" en la transmedialización, en el foco de atención que se ha trasladado del medio (libro impreso) a los datos (contenido) y que ha supuesto la introducción de nuevas prácticas como la abstracción, la modelización y las representaciones con salida múltiple.[69]

Quizás sí se trate más bien de una evolución que de una revolución, pero lo cierto es que nos encontramos ante modelos y, sobre todo, ante una práctica ecdótica diferentes, no solo porque el producto final responde a un paradigma digital, sino porque entran en juego procesos hermenéuticos diferentes, de análisis, de ejecución, de búsqueda y de identificación de la fenomenología textual.

69. "The shift from media orientation to data orientation with its focus on abstraction, modelling and multi- purpose representations can be shown particularly clearly for the field of scholarly editions" (Sahle 2016: 32).

La crítica textual, y, en nuestro caso, la que concierne a los textos medievales y del Siglo de Oro, podría ser redefinida o al menos adaptada en estos términos, además de ser más inclusiva y contemplar los diferentes tipos de modelos de edición.

Bibliografía

Allés Torrent, Susanna, "Edición digital y algunas tecnologías aliadas: codificación TEI y transformaciones XSLT", *Ínsula. Revista de Letras y Ciencias Humanas*, 822 (junio de 2015), pp. 1-30.

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

—, "Tiempos hay de acometer y tiempos de retirar: literatura áurea y edición digital", *Studia Aurea*, 11 (2017), pp. 13-30.

—, "Sobre la complejidad de los datos en Humanidades, o cómo traducir las ideas a datos", *Revista de Humanidades Digitales*, 4 (Noviembre de 2019a), pp. 1-28, <https://doi.org/10.5944/rhd.vol.4.2019.24679>.

—, "Esquemas RNG y personalización TEI", *TTHub. Recursos sobre tecnologías del texto y edición digital*, 2019b, <https://tthub.io/aprende/l6-esquemas/>

Altschul, Nadia R., "What is Philology? Culture Studies and Ecdotics", en *Philology and its Histories*, ed. Sean Gurd, Columbus, The Ohio State UP, 2010, pp. 148-63.

Andrews, Tara L., y Joris J. van Zundert, "What Are You Trying to Say? The Interface as an Integral Element of Argument", en *Digital Scholarly Editions as Interfaces*, ed. Roman Bleier, Martina Bürgermeister, Helmut W. Klug, Frederike Neuber, y Gerlinde Schneider, Norderstedt, BoD, 2018, pp. 3-33.

Apollon, Daniel, y Claire Bélisle, "The Digital Fate of the Critical Apparatus", en *Digital Critical Editions*, ed. Daniel Apollon, Claire Bélisle, y Philippe Régnier. Urbana-Chicago-Springfield, University of Illinois Press, 2014, pp. 81-113.

Bamford, Heather, y Emily C. Francomano, "On Digital-Medieval Manuscript Culture: A Tentative Manifesto", *Digital Philology: A Journal of Medieval Cultures,* 7.1 (7 de agosto de 2018), pp. 29-45, <https://doi.org/10.1353/dph.2018.0002>.

Bédier, Joseph, "La tradition manuscrite du *Lai de l'ombre*. Réflexions sur l'art d'éditer les anciens textes", *Romania*, vol. 54, no. 214 (1928), pp. 161-196.

Blecua, Alberto, *Manual de crítica textual*, Madrid, Castalia, 1983.

Bleier, Roman, Martina Bürgermeister, Helmut W. Klug, Frederike Neuber, Gerlinde Schneider, *Digital Scholarly Editions as Interfaces*, Norderstedt, Books on Demand, 2018.

Boot, Peter, Anna Cappellotto, Wout Dillen, Franz Fischer, Aodhán Kelly, Andreas Mertgens, Anna-Maria Sichani, Elena Spadini y Dirk van Hulle, *Advances in Digital Scholarly Editing. Papers Presented at the DiXiT Conferences in The Hague, Cologne, and Antwerp*, 2017, <https://www.sidestone.com/books/advances-in-digital-scholarly-editing>.

Bordalejo, Barbara, "The Genealogy of Texts: Manuscript Traditions and Textual Traditions", *Digital Scholarship in the Humanities*, 31.3 (2015a), pp. 563-77, <https://doi.org/10.1093/llc/fqv038>.

—, "Digital versus Analogue Textual Scholarship or The Revolution is Just in the Title", *Digital Philology: A Journal of Medieval Cultures*, 7.1 (2015b), pp. 7-28.

—, Fiona Maguire, Manuel Moreno, Peter Robinson, y Dorothy Severin, "An Electronic Corpus of Fifteenth-Century Castilian Cancionero Manuscripts", *Digital Philology*, 3.1 (Spring 2014), pp. 11-23.

Botler, David y Richard Grusin, *Remediation: Understanding New Media*, Cambridge, MIT Press, 1999.

Busa, Roberto, "Half a Century of Literary Computing: Towards a "New" Philology", *Historical Social Research,* 17.2 (1992), pp. 73-88.

Canet Vallés, José Luis, y Ricardo Serrano Deza, "Norma-recomendación de la Asociación Internacional de Siglo de Oro sobre edición de textos electrónicos áureos", en *Actas del VI Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro*, Frankfurt am Main-Madrid, Vervuert-Iberoamericana, 2004, pp. 1897-1912, <https://cvc.cervantes.es/literatura/aiso/pdf/06/aiso_6_2_084.pdf>.

Discroll, Matthew James, y Elena Pierazzo, *Digital Scholarly Editing: Theories and Practices*, Cambridge (UK), Open Book Publishers, 2016. <https://doi.org/10.11647/OBP.0095>

Faulhaber, Charles B., "Preliminary Guidelines for Electronic Scholarly Editions", 1997, <http://sunsite.berkeley.edu/MLA/guidelines.html>.

Flanders, Julia, Ray Siemens, y MLA Committee on Scholarly Editions, "Considering the Scholarly Edition in the Digital Age: An Engagement by the Modern Language Association's Committee on Scholarly Editions", *International Journal of Digital Humanities*, 2019, <https://doi.org/10.1007/s42803-019-00026-4>.

Gabler, Hans-Walter, "Theorizing the Digital Scholarly Edition", *Literature Compass*, 7.2 (2010), pp. 43-56.

Garza Merino, Sonia, "La cuenta del original", en *Imprenta y crítica textual en el Siglo de Oro,* Valladolid, Universidad de Valladolid, Centro para la Edición de los Clásicos Españoles, 2000, pp. 65-95.

Giménez Toledo, Elea (ed.), *La edición académica española. Indicadores y características*, Madrid, Federación de Gremios de Editores de España, 2017.

Greetham, David, *Textual Transgressions: Essays Toward the Construction of a Biobibliography*, Nueva York-Londres, Garland Publishing, 1998.

Gumbrecht, Hans Ulrich, *The Powers of Philology. Dynamics of Textual Scholarship*, Urbana-Chicago, University of Illinois Press, 2003.

Haugen, Odd Einar, y Daniel Apollon, "The Digital Turn in Textual Scholarship: Historical and Typological Perspectives", en *Digital Critical Editions*, ed. Daniel Apollon, Claire Bélisle, y Philippe Régnier, Urbana-Chicago-Springfield, University of Illinois Press, 2014, pp. 35-57.

Lucía Megías, José Manuel, "El editor de textos ante el reto digital: elogio de la edición 2.0", *Revista de Humanidades Digitales*, 4 (noviembre de 2019), pp. 93-114, <https://doi.org/10.5944/rhd.vol.4.2019.25188>.

Lloret, Albert, "Introduction: The Archival Turn in Medieval Iberian Studies", *Digital Philology: A Journal of Medieval Cultures*, 3.1 (Julio de 2014), pp. 1-10. <https://doi.org/10.1353/dph.2014.0001>.

McGann, Jerome, "Electronic Archives and Critical Editing", *Literature Compass*, 7.2 (2010), pp. 37-42, <https://doi.org/10.1111/j.1741-4113.2009.00674.x>.

Martínez-Gil, Víctor, *Models i criteris de l'edició de textos*, Barcelona, Editorial UOC, 2013.

Micó, José María, "Mateo Alemán y el 'Guzmán de Alfarache': la novela, a pie de imprenta", en *Imprenta y crítica textual en el Siglo de Oro,* Valladolid, Universidad de Valladolid, Centro para la Edición de los Clásicos Españoles, 2000, pp. 151-169.

MLA Committee on Scholarly Editions, "Guidelines for Editors of Scholarly Editions", Modern Language Association, 2011.

—, "MLA Statement on the Scholarly Edition in the Digital Age", Modern Language Association, 2016.

Orduna, Germán, "Ecdótica hispánica y el valor estematico de la historia del texto", *Romance Philology*, 45.1 (1991), pp. 89-101.

Pierazzo, Elena, *Digital Scholarly Editing: Theories, Models and Methods*, Farnham, Surrey, Burlington, VT, Ashgate, 2015, <http://hal.univ-grenoble-alpes.fr/hal-01182162/document>.

—, "Modelling Digital Scholarly Editing: From Plato to Heraclitus", en *Digital Scholarly Editing: Theories and Practices*, ed. Elena Pierazzo y Matthew James Discroll, Open Book Publishers, 2016, pp. 41-58. <https://doi.org/10.11647/OBP.0095.03>.

Pérez Priego, Miguel Ángel, *Historia del libro y edición de textos*, Madrid, UNED, 2018.

Porter, Dot, "Medievalists and the Scholarly Digital Edition", *Scholarly Editing,* 34 (2013), <http://www.scholarlyediting.org/2013/essays/essay.porter.html>.

—, "What is an edition anyway?", Conference Digital Scholarly Editions as Interfaces, University of Graz, 2016, <http://www.dotporterdigital.org/what-is-an-edition-anyway-my-keynote-for-the-digital-scholarly-editions-as-interfaces-conference-university-of-graz/>.

Presotto, Marco, "Hacia un modelo de edición crítica digital del teatro de Lope", *Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura*, 21 (2015), pp. 74-94.

Price, Kenneth, "Edition, Project, Database, Archive, Thematic Research Collection: What's in a Name?", *Digital Humanities Quarterly*, 3.3 (2009), <http://www.digitalhumanities.org/dhq/vol/3/3/000053/000053.html>.

Rehbein, Malte, y Christiane Fritze, "Hands-On Teaching Digital Humanities: A Didactic Analysis of a Summer School Course on Digital Editing",

en *Digital Humanities Pedagogy : Practices, Principles and Politics*, ed. Brett D. Hirsch, Cambridge, Open Book Publishers, 2015, pp. 47-78, <http://books.openedition.org/obp/1617>.

Rico, Francisco, "Crítica textual y transmisión impresa (para la edición de 'La Celestina')", en *Imprenta y crítica textual en el Siglo de Oro*, Valladolid, Universidad de Valladolid, Centro para la Edición de los Clásicos Españoles, 2000, pp. 223-241.

—, "Texto y textos en tiempos de crisis", *Medioevo romanzo*, 35.1 (2011), pp. 58-65.

—, Pablo Andrés, y Sonia Garza (ed.), *Imprenta y crítica textual en el Siglo de Oro*, Valladolid, Universidad de Valladolid, Centro para la Edición de los Clásicos Españoles, 2000.

Robinson, Peter, "Some principles for making collaborative scholarly editions in digital form", *Digital Humanities Quarterly*, 11.2 (Mayo de 2017), <http://www.digitalhumanities.org/dhq/vol/11/2/000293/000293.html>.

Rojas Castro, Antonio, "La edición crítica digital y la codificación TEI. Preliminares para una nueva edición de *Las Soledades* de Luis de Góngora", *Revista de Humanidades Digitales*, 1 (2017), pp. 4-19.

—, "Lope de Vega's *La Dama Boba*. Critical Edition and Digital Archive | RIDE", *A Review Journal for Digital Editions and Resources*, 5 (2017), <https://ride.i-d-e.de/issues/issue-5/damaboba/>.

—, "La edición académica digital. De las teorías del texto a la visualización de la información", en *Humanidades digitales: edición, literatura y arte*, ed. Isabel Galina Russell, José Francisco Barrón Tovar, Miriam Peña Pimentel, Ernesto Priani Saisó, David Dominguez Herbón, y Adriana Álvarez Sánchez, CDMX, Bonilla Artigas, 2018.

Rosselli Del Turco, Roberto, "After the editing is done: Designing a Graphic User Interface for digital editions", *Digital Medievalist*, 7 (2011), <http://digitalmedievalist.org/journal/7/rosselliDelTurco/>.

—, "Progettazione e implementazione di nuove funzionalità per EVT 2: lo stato attuale dello sviluppo", *Umanistica Digitale*, 7 (2019), pp. 5-21. DOI: <https://doi.org/10.6092/issn.2532-8816/9322>.

Sahle, Patrick, "What Is a Scholarly Digital Edition", en *Digital Scholarly Editing: Theories and Practices*, ed. Matthew James Discroll y Elena Pierazzo, Open Book Publishers, 2016, <https://doi.org/10.11647/OBP.0095>.

—, *et al.*, "Criteria for Reviewing Scholarly Digital Editions, version 1.1.", *Institut für Dokumentologie und Editorik*, 2014.

Schillingsburg, Peter, "General Principles for Electronic Scholarly Editions", MLA, 1993, <http://sunsite.berkeley.edu/MLA/principles.html>.

Shep, Sydney J., "Digital Materiality", *A New Companion to Digital Humanities*, John Wiley & Sons, 2015, pp. 322-330, <https://doi.org/10.1002/9781118680605.ch22>.

Spence, Paul, "Edición académica en la era digital: modelos, difusión y proceso de investigación", *Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura*, 20 (Enero de 2014), pp. 47-83, <https://doi.org/10.5565/rev/anuariolopedevega.74>.

Sperberg-McQueen, C. M., "How to Teach Your Edition How to Swim", *Literary and Linguistic Computing*, 24.1 (2009), pp. 27-39, <https://doi.org/10.1093/llc/fqn034>.

Streitfeld, David, "What Happens After Amazon's Domination Is Complete? Its Bookstore Offers Clues", *The New York Times*, 23 de junio de 2019, sec. Technology, <https://www.nytimes.com/2019/06/23/technology/amazon-domination-bookstore-books.html>.

Tanselle, G. Thomas, "Foreword", en *Electronic Textual Editing*, ed. Lou Burnard, Katherine O'Brien O'Keeffe, y John Unsworth, Nueva York, MLA, 2006.

Urbina, Eduardo, Richard Furuta, Erica Pasquel, Carlos Monroy, Jie Deng, y Neal Audenauert, "Humanidades digitales, crítica textual y la Edición Variorum Electrónica del Quijote (EVE DQ)", *AISPI. Actas XXIII*, 2005, 223-235. <https://cvc.cervantes.es/literatura/aispi/pdf/21/I_20.pdf>.

Valdés Gázquez, Ramón, "Edición digital y edición crítica", *Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura*, 20 (Enero de 2014), pp. I-III, <https://doi.org/10.5565/rev/anuariolopedevega.91>.

Van Hulle, Dirk, "Artificial Imagination, Imagine: New Developments in Digital Scholarly Editing", *International Journal of Digital Humanities*, 1.2 (2019), pp. 137-140, <https://doi.org/10.1007/s42803-019-00020-w>.

Van Lit, L. W. Eric, *Among Digitized Manuscripts. Philology, Codicology, Paleography in a Digital World*, Leiden-Boston, Brill, 2019.

Un impreso desconocido de los Cromberger: los sermones castellanos de san Vicente Ferrer sobre el Anticristo (Sevilla, 1549) y su difusión en el ámbito de la Reforma

María Isabel Toro Pascua
Universidad de Salamanca-IEMYRhd
mtoro@usal.es

Recepción: 22/06/2020, Aceptación: 23/07/20, Publicación: 07/12/20

Resumen
En este artículo se da noticia por vez primera del único ejemplar conocido de una edición de los Cromberger no documentada hasta la fecha, impresa en Sevilla en 1549: se trata del testimonio conservado más antiguo de los sermones castellanos de san Vicente Ferrer sobre el Anticristo, anterior incluso a la edición valenciana considerada hasta ahora la más reciente, aunque sin ejemplares localizados (Valencia, 1550). La aparición de este ejemplar nos lleva a replantear algunas cuestiones en torno al origen de esta colección, que vinculamos a los círculos reformistas sevillanos –muchas de cuyas ideas fueron impresas por los Cromberger–, y a su difusión posterior en ámbitos afines y quizá, en algún caso, incluso en contextos identificados por entonces como luteranos. Se utilizarán para ello argumentos referidos tanto al contenido del libro y sus vínculos con la espiritualidad reformista como a la propia factura material de este ejemplar y sus relaciones con otras ediciones, concretamente con las dos más antiguas, posteriores a este testimonio, de las que conservamos ejemplares: Valladolid (1557) y Toledo (1561).

Palabras clave
Cromberger; difusión impresa; Reforma; alumbradismo, erasmismo; luteranismo; literatura apocalíptica; Anticristo; comunión frecuente; san Vicente Ferrer.

Abstract
An unknown imprint of the Crombergers: the Castilian Sermones of Saint Vincent Ferrer sobre el Antichristo (Seville, 1549) and its diffusion in the spanish Reformation circles.
This article presents and analyzes the unique copy of a previously unknown edition of *Los sermones castellanos de san Vicente Ferrer sobre el Anticristo*, that was published by the Cromberger printing house (Seville: 1549). It is therefore a prior edition to the hitherto

 ISSN 2462-6813 (papel), ISSN 1988-1088 (en línea)
https://doi.org/10.5565/rev/studiaaurea.407

believed oldest edition of the work (Valencia: 1550), of which no copies have been preserved. Its existence leads to reformulating issues such as the origin of this collection, which can be associated with Sevillian reformist circles -many of whose ideas were printed by the Crombergers- and its dissemination among like-minded reformers and even among others who were regarded as Lutherans. In order to accomplish this, I will review both the book content and its proximity to reformist spirituality premises, as well as the material construction of this copy and its relationship with two other subsequent editions of this text of which we keep copies, printed in Valladolid (1557) and Toledo (1561).

Keywords
Cromberger; printed diffusion; Reformation; *alumbradismo*, Erasmianism; Lutheranism; Apocalyptic literature; Antichrist; frequent communion; St. Vincent Ferrer.

Apuntaba Francisco Rico hace ya algunos años, en su nota previa al libro *Imprenta y crítica textual en el Siglo de Oro*, que "la inmensa mayor parte de nuestra cultura, y sin duda la parte más viva, perdura gracias exclusivamente al artificio de Gutenberg".[1] Buen ejemplo de esta afirmación lo encontramos al indagar en los motivos que llevaron a la reiterada publicación, desde al menos mediados del siglo XVI, de una colección de sermones castellanos de san Vicente Ferrer sobre el Anticristo, obra que alcanzó un notable éxito pese a que la mayor parte de los textos contenidos en el volumen remiten a prédicas pronunciadas más de un siglo antes. Estos sermones, los primeros del santo que fueron divulgados en lengua romance a través de la imprenta, sirvieron, como veremos, para la difusión y la defensa de ciertos principios reformistas –probablemente en alguna ocasión incluso en ámbitos claramente protestantes– merced a la connivencia de impresores y editores que revitalizaron las añejas ideas del predicador en un contexto en el que, sin embargo, resultaron afines a la nueva sensibilidad religiosa.

1. Rico, (dir.) (2000: 10).

Tras una minuciosa pesquisa bibliográfica, los ejemplares catalogados que he podido localizar hasta ahora nos certifican de hecho que entre 1557, año del impreso más antiguo, y 1621 este libro se publicó al menos en quince ocasiones, en la mayor parte de ellas bajo el título, apenas sin variantes, *Sermones de san Vicente Ferrer, en los quales avisa contra los engaños de los dos Antechristos y amonesta a todos los fieles cristianos que estén aparejados para el Juicio Final*:[2]

D[1] Valladolid, Pedro Clemente, 1557
T[1] Toledo, Miguel Ferrer, 1561
V[1] Valencia, Juan Navarro, 1566
V[2] Valencia, Juan Navarro, 1567
M Medina del Campo, Vicente de Millis, 1569[3]
D[2] Valladolid, Diego Fernández de Córdoba, 1572
T[2] Toledo, Francisco de Guzmán, 1574[4]
T[3] Toledo, Francisco de Guzmán, 1576
B Burgos, Felipe de Junta, 1577
V[3] Valencia, Juan Navarro, 1578
Z Zaragoza, Lorenzo y Diego Robles, 1583
A Alcalá de Henares, Sebastián Martínez, 1588
S[2] Sevilla, Alonso de la Barrera, 1588
S[3] Sevilla, Matías Clavijo, 1612
S[4] Sevilla, Matías Clavijo, 1621

Conservamos, además, referencias a otras cuatro ediciones de las que no ha sido posible localizar ningún ejemplar:[5]

2. Identifico cada edición con la sigla de la ciudad donde fue impresa, excepto en el caso de las ediciones vallisoletanas, para las que utilizo la última letra del nombre de la ciudad, D, evitando así la confusión con los testimonios valencianos. Nótese que añado nuevas ediciones a la *recensio* hasta ahora conocida y publicada de esta obra (en concreto, D[1], M, T[2], S[4]), lo que ha obligado a renombrar algunos de los testimonios recogidos en aquel trabajo (Toro Pascua 1999b); por otro lado, incluyo entre estas *fontes criticae* un ejemplar de S[3] (localizado en la Biblioteca de la RAE, con ex libris de Miguel Herrero Rodríguez de Miñón), una de las ediciones consideradas perdidas hasta fecha reciente. A la espera de terminar la *collatio* de todos los testimonios, tengo indicios de que en alguna ocasión podemos encontrarnos ante emisiones y no ante reediciones de la obra.
3. Delgado Casado señala que la actividad de este impresor se documenta en Medina del Campo entre los años 1570 y 1572, si bien pudo montar la imprenta uno o dos años antes, puesto que en 1568 compró material a Mateo del Canto para poder hacerlo (1996: I, 461-462). En todo caso, los datos de esta edición de los sermones vicentinos nos indican que Vicente de Millis ya estaba imprimiendo en esa ciudad en 1569, un año antes de lo que hasta ahora indicaba la documentación.
4. Considero la fecha que aparece en el colofón; la portada indica que se imprimieron en "Año de .M.D. Lxxiii". Agradezco al Dr. Jacek Partyka, de la Jagiellonian Library, su inestimable ayuda para conseguir la digitalización de este ejemplar.
5. Son las identificadas por Palau y Dulcet (1967) con los números 293717, 293719, 293722, 293728. Ninguno de los repertorios más recientes consultados recoge ejemplares de estas ediciones; el elaborado bajo la dirección de Wilkinson (2018) solo se hace eco de la edición de 1605,

Valencia, s.e., 1550
Valencia, Juan Navarro, 1563
Valencia, Juan Navarro, 1573
Valencia, Álvaro Franco, 1605

A la vista de estos datos, y pese a la ausencia de impresos que lo corroboraran, hasta hoy podíamos suponer que esta colección bien pudo estamparse por vez primera en 1550 o poco antes de esa fecha; eso, al menos, es lo que sugiere la portada reproducida por Vindel de la edición más antigua reseñada, de la que "no tenemos más noticias que la presente reproducción", en la que se presenta como novedad editorial: "Estos son los sermones [...] Agora nuevamente impressos. Con licencia", aunque es del todo necesario advertir que en la portada reproducida por Vindel no consta el año de la impresión.[6] Sea como fuere, la localización en una biblioteca privada de un ejemplar de una edición hasta ahora desconocida, del que doy noticia en estas páginas, nos permite asegurar que el libro ya había salido de las prensas sevillanas de Jácome Cromberger en junio de 1549, tal y como reza el colofón:

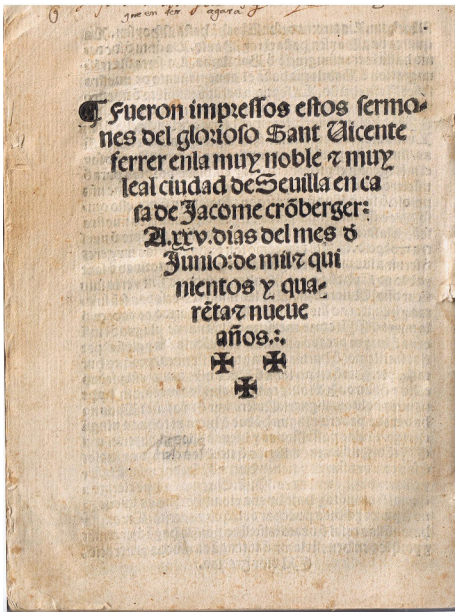

¶ Fueron impressos estos sermo-
nes del glorioso Sant Vicente
ferrer en la muy noble y muy
leal ciudad de Sevilla en ca
sa de Jacome cröberger:
A.xxv. días del mes d
Junio: de mil y qui
nientos y qua-
rēta y nueue
años.:.

Figura 1
Sevilla, Jácome Cromberger, 1549
Sign. *f* 8.v. Colofón

indicando: "no known surviving copy" (https://iberian.ucd.ie/view/iberian:59822) [Consulta: 23 de mayo de 2020].

6. Vindel (1930: nº. 1011).

Un nuevo ejemplar: Sevilla, Jácome Cromberger, 1549

Este ejemplar, al que identifico como S^1, se encuentra, lamentablemente, falto de las siete primeras hojas del primer pliego (aj-a7), en las que, a la vista de los testimonios D^1, T^1, S^2 y S^3, que presentan idéntica composición de planas, se debieron de imprimir la portada (aj.r), la carta prologal anónima dirigida "al christiano lector" (aj.v), la "hystoria de la vida de sant Vicente Ferrer" (aij.v), la "declaración" (a5.v) y las tres primeras hojas, de las trece que debió de ocupar según su transmisión en los testimonios relacionados con este (a6.r–cij.v), del sermón inicial de esta colección, el apócrifo *Ecce positus est hic in ruinam*".[7] La pérdida de la portada nos impide conocer si en ella se imprimieron datos de interés, como una posible declaración de novedad, o si había algún grabado que nos permitiera vislumbrar alguna intencionalidad con respecto a la interpretación de la obra, como veremos que sucede en otros testimonios. No obstante, creo que, por lo que se refiere al resto de texto perdido, no será arriesgado suponerlo idéntico al transmitido en D^1, T^1 (salvo por los errores involuntarios de copia o alguna variante de poca entidad), en virtud de las relaciones textuales entre los tres testimonios analizadas tras una primera *collatio codicum*.

Incluyo, a continuación, una breve descripción del ejemplar:

S^1

[Sin portada: ejemplar mútilo]
[Colofón] ¶ Fueron impreſſos eſtos ſermo= | nes del glorioſo Sant Uicente | ferrer enla muy noble τ muy | leal ciudad deSeuilla en ca | ſa de Jacome crōberger: | A.xxv. dias del mes d | Junio:de milτ qui | nientos y qua= | rētaτ nueue | años.:. | ✠ ✠ | ✠ |

4º. 196 x 145 mm. 41 h. (falto de 7 hojas más al principio). Sign. a8-f8 (falto de aj-a7).
Letra gótica: Tipos 2(e), D, 8(a)[8]
Algunas iniciales xilográficas, pertenecientes a uno de los alfabetos utilizados por los Cromberger, 17 x 17 mm. (Capital A, sig. ciij.r. Capital P, sign. diiij.r).[9]

Contiene:

a7.r [...] dōde la yglesia es ya descēdida dl viētre de alābre alas pan | [parte del sermón *Ecce positus est hic in ruinam*]

7. Utilizo para este trabajo el ejemplar único localizado hasta ahora de cada una de estas ediciones: D^1, Catedral de Valencia, Biblioteca Capitular, sign. A-664(2); T^1, Biblioteca Nacional de España, R-1752; S^2, Lisboa, Academia das Ciências, 11-624-4; S^3, Madrid, RAE, sign. H-1612-13.
8. La identificación de los tipos se ha hecho siguiendo la catalogación de Griffin (1991: 271-294).
9. Pertenecen al mismo alfabeto que las capitales C, I/J, Q reproducidas por Griffin (1991: 293-294).

ciij.r Quedam mulier de turba dixit illi: | Luce vndecimo capitulo:et in euangelio hodierno.|
diiij.r [Hedera tipográfica horizontal] Dize enel ſermon que hizo Sant Uicente porq̄ ſufrira dios q̄ venga el antichriſto enel mūdo|
e5.r ¶ Enel ſermon ſi es nacido el anti= | chriſto q̄ hizo el bienauenturado ſant Uicēte ferrer dize por|
e7.r ¶Enel ſermon del fin del mundo. | predicāndo ſant Uicēte ferrer:dixo q̄ cada pecado mortal da|

Ejemplar sin encuadernar, con algunas rasgaduras en los márgenes, más notables en la primera hoja. Leves señales de óxido. Anotaciones marginales y manecillas de anterior poseedor.

El supuesto carácter apócrifo de la colección y su factura y difusión populares

Pese a esta innegable vitalidad editorial de unos textos en su mayoría coherentes con las tesis de san Vicente –el predicador *de fine mundi* por antonomasia, no lo olvidemos–, su autoría fue siempre cuestionada por los biógrafos del santo. En este sentido, resultan particularmente significativas las palabras del primero de ellos, Vicente Justiniano Antist (O.P.), quien en su narración de la *Vida y historia del apostólico predicador Sant Vincente Ferrer*, publicada en 1575, al hablar de los sermones castellanos del dominico declaraba que "unos seis o siete que unos años antes había imprimido no sé quién, no los tengo por suyos, por algunas buenas razones que no hay para qué escribirlas aquí".[10] Tras esta temprana mención, ninguno de los autores posteriores que se ocuparon de la vida o de la obra del santo, en su mayoría de la orden de Predicadores, hace referencia alguna a esta colección homilética, que, aún en el siglo xviii, es del todo ignorada en el amplio apartado que la compilación *Scriptores ordinis praedicatorum recensiti* dedica a la obra del valenciano.[11] Habrá que esperar hasta 1924 para que Sigismund Brettle incluya algunas de las ediciones de esta obra entre los escritos de san Vicente.[12]

Vislumbramos en las palabras del primer biógrafo y en el silencio de los autores posteriores dedicados a la obra vicentina una incómoda resignación ante la ya amplia difusión que en 1575, gracias al invento de Gutenberg, había conocido esta compilación, de manera que obviar su existencia al mencionar los sermones en romance de san Vicente era, a esas alturas del siglo, tarea vana; pero quizá, al menos para Antist, no lo era tanto intentar ocultar la contribución, si no del librito, sí del santo en la defensa de algunas cuestiones que desde comien-

10. Antist (1575: 128).
11. Quetif y Echard (1719: 763a–767b; 1721: 822b–338a).
12. Brettle (1924: 78).

zos del siglo xvi venían caldeando el ambiente espiritual, pues, como iremos viendo a lo largo de las siguientes páginas, ese parece ser el motivo por el que esta compilación fue preparada para su difusión impresa.

Las "buenas razones" aducidas por el fraile dominico para negar la autoría de san Vicente dejan de serlo cuando analizamos las piezas homiléticas que conforman la colección. El volumen incluye dos sermones completos, elaborados, respectivamente, sobre los *themata* "*Ecce positus est hic in ruinam*" (Lc 2, 34) y "*Quedam mulier de turba dixit illi*" (Lc 11, 27), y una serie de fragmentos extraídos de al menos cuatro sermones diferentes sobre el Anticristo, aunque con tal solución de continuidad entre unos y otros que se presentan tipográficamente en el impreso como si de tres piezas distintas se tratase, tal y como puede verse en la descripción incluida arriba y en las figuras 2, 3 y 4.[13]

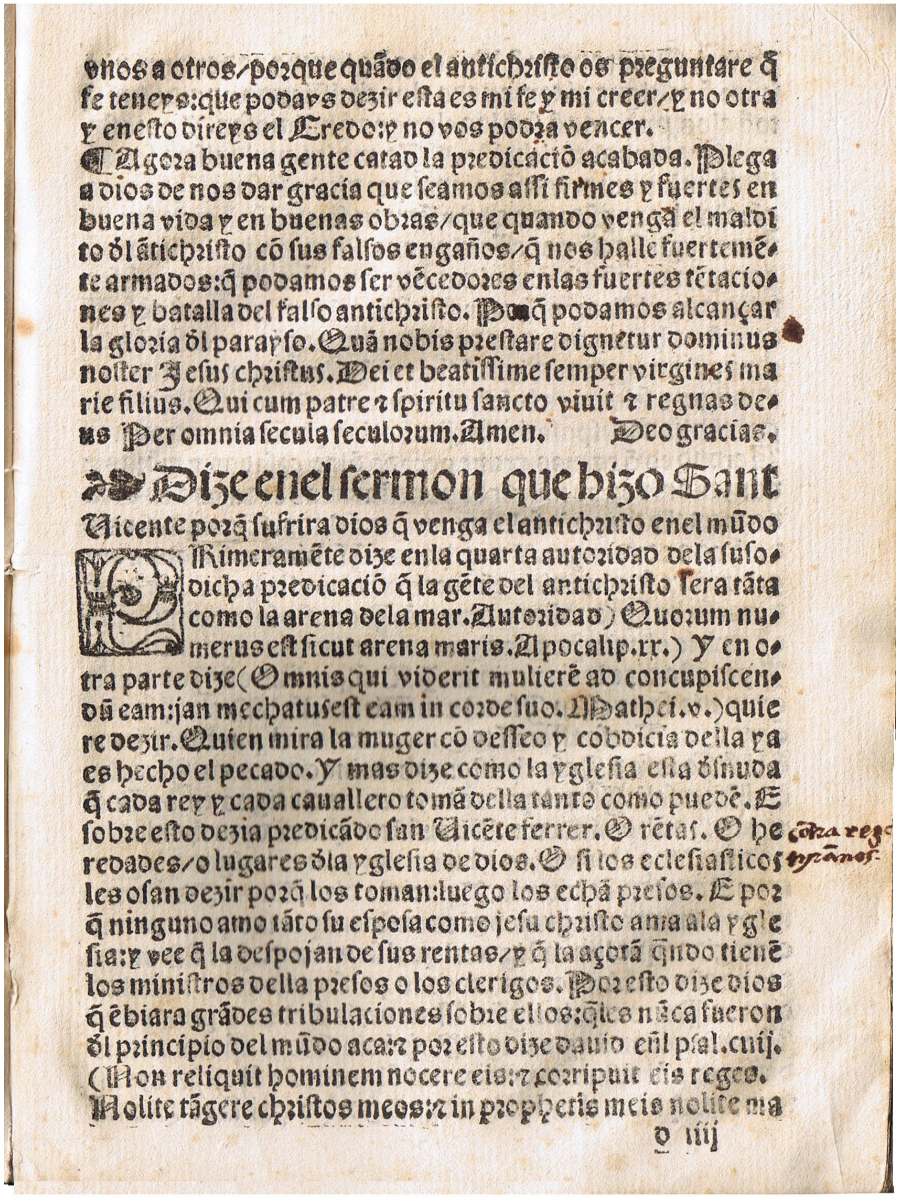
En su día, Pedro M. Cátedra declaraba no albergar "ninguna duda sobre la paternidad de la mayoría de los fragmentos y piezas completas que se integran" en este volumen y hacía notar que el segundo de los textos es "indudablemente vicentino", mientras que los fragmentos impresos a continuación bien pueden proceder "de una colección o serie sobre el Anticristo parecida a alguna de las dos que se integran en *RAE294*", el manuscrito en el que se transmite el mayor repertorio de sermones castellanos de san Vicente y el más representativo de la actividad que el santo desarrolló en Castilla entre enero de 1411 y abril de 1412.[14] Solo la primera de las piezas de esta antología es claramente apócrifa: elaborada sin duda bajo el fuerte influjo del valenciano, resulta ser una depuración del pensamiento vicentino en la que se moderan algunas posturas ya caducas tras la muerte del santo, al tiempo que se integran postulados muy cercanos a los que aparecen entre la posteridad aragonesa heredera de la corriente franciscanista joaquinita, ajenos a los principios de san Vicente. Es significativo, sin embargo, el hecho de que se incluyera en todas las colecciones castellanas de sermones vicentinos surgidas tras la muerte del predicador, sin que su autoría fuese, al parecer, nunca cuestionada, dado lo cual, ni siquiera el carácter espurio de este texto es suficiente para dar al menos parte de razón a las palabras de Antist.

Una fecha incluida en uno de los *exempla*, tanto en su versión latina como en las romances, nos indica que el sermón ya circulaba en 1416, previsiblemente solo en lengua latina.[15] A mediados de siglo comienza su andadura en romance

13. Hay que señalar, no obstante, que al final del tercer bloque se indica el carácter fragmentario de la pieza mediante la recurrencia a expresiones como "Item dize...", "y más dize..." precedidas de un calderón.

14. Cátedra (1994: 74 y 75); este libro, en el que se incluye la edición del manuscrito conservado en la Real Academia (*RAE294*), es fundamental para el conocimiento de la campaña castellana de san Vicente Ferrer y de las colecciones que dan cuenta de su actividad durante la misma.

15. "Todas estas cosas e otras muchas que son scriptas fueron demostradas e reveladas en spíritu a uno antes que se conpliessem mill e quatroçientos e diez e seys años, a xx e iii días del mes de setienbre", ed. Cátedra (1994: 657).



vnos a otros/porque quãdo el antichristo os preguntare q̃ fe tenerys:que podays dezir esta es mi fe y mi creer/y no otra y enesto direys el Credo:y no vos podra vencer.

Agora buena gente catad la predicaciõ acabada. Plega a dios de nos dar gracia que seamos assi firmes y fuertes en buena vida y en buenas obras/que quando venga el maldito ỹl ãtichristo cõ sus falsos engaños/q̃ nos halle fuertemẽte armados:q̃ podamos ser vẽcedores enlas fuertes tẽtaciones y batalla del falso antichristo. Porq̃ podamos alcançar la gloria ỹl parayso. Quã nobis prestare dignetur dominus noster Jesus christus. Dei et beatissime semper virginis marie filius. Qui cum patre z spiritu sancto viuit z regnas deus Per omnia secula seculorum. Amen. Deo gracias.

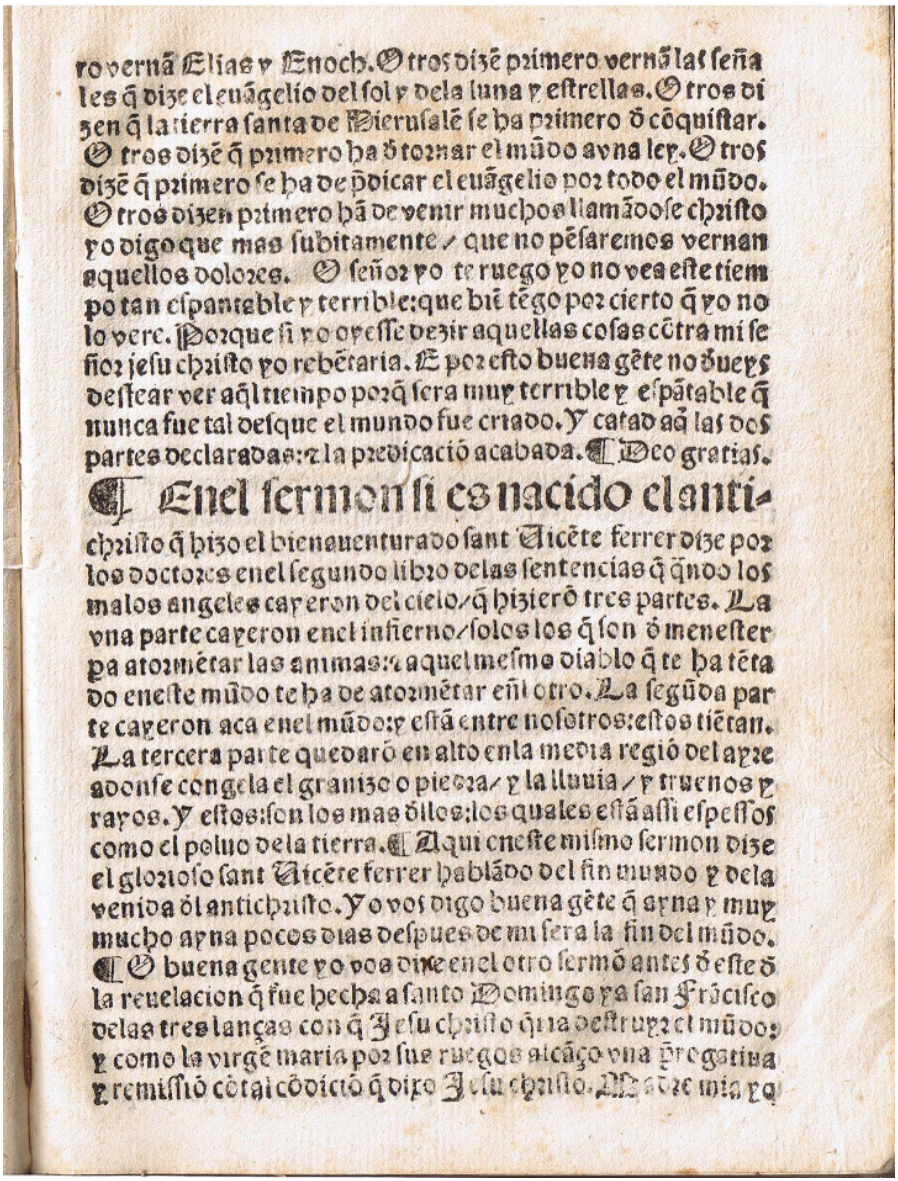
Dize enel sermon que hizo Sant

Vicente porq̃ sufrira dios q̃ venga el antichristo enel mũdo

Primeramẽte dize enla quarta autoridad dela susodicha predicaciõ q̃ la gẽte del antichristo sera tãta como la arena dela mar. Autoridad) Quorum numerus est sicut arena maris. Apocalip.xx.) Y en otra parte dize(Omnis qui viderit mulierẽ ad concupiscendũ eam:jam mechatus est eam in corde suo. Mathei.v.)quiere dezir. Quien mira la muger cõ desseo y cobdicia della ya es hecho el pecado. Y mas dize como la yglesia esta ỹnuda q̃ cada rey y cada cauallero tomã della tanto como puedẽ. E sobre esto dezia predicãdo san Vicẽte ferrer. Q rẽtas. Q heredades/o lugares ỹla yglesia de dios. Q si los ecclesiasticos les osan dezir porq̃ los toman:luego los echã presos. E porq̃ ninguno amo tãto su espesa como jesu christo ama ala yglesia:y vee q̃ la despojan de sus rentas/y q̃ la açorã q̃ndo tienẽ los ministros della presos o los clerigos. Por esto dize dios q̃ ẽbiara grãdes tribulaciones sobre ellos:q̃les nũca fueron ỹl principio del mũdo acaꝫ por esto dize dauid enl psal.cuij. (Non reliquit hominem nocere eis:z corripuit eis reges. Nolite tãgere christos meos:z in propheris meis nolite ma

cõtra reyes tyrãnos.

Figura 2
Sevilla, Jácome Cromberger, 1549
Sign. diiij.r

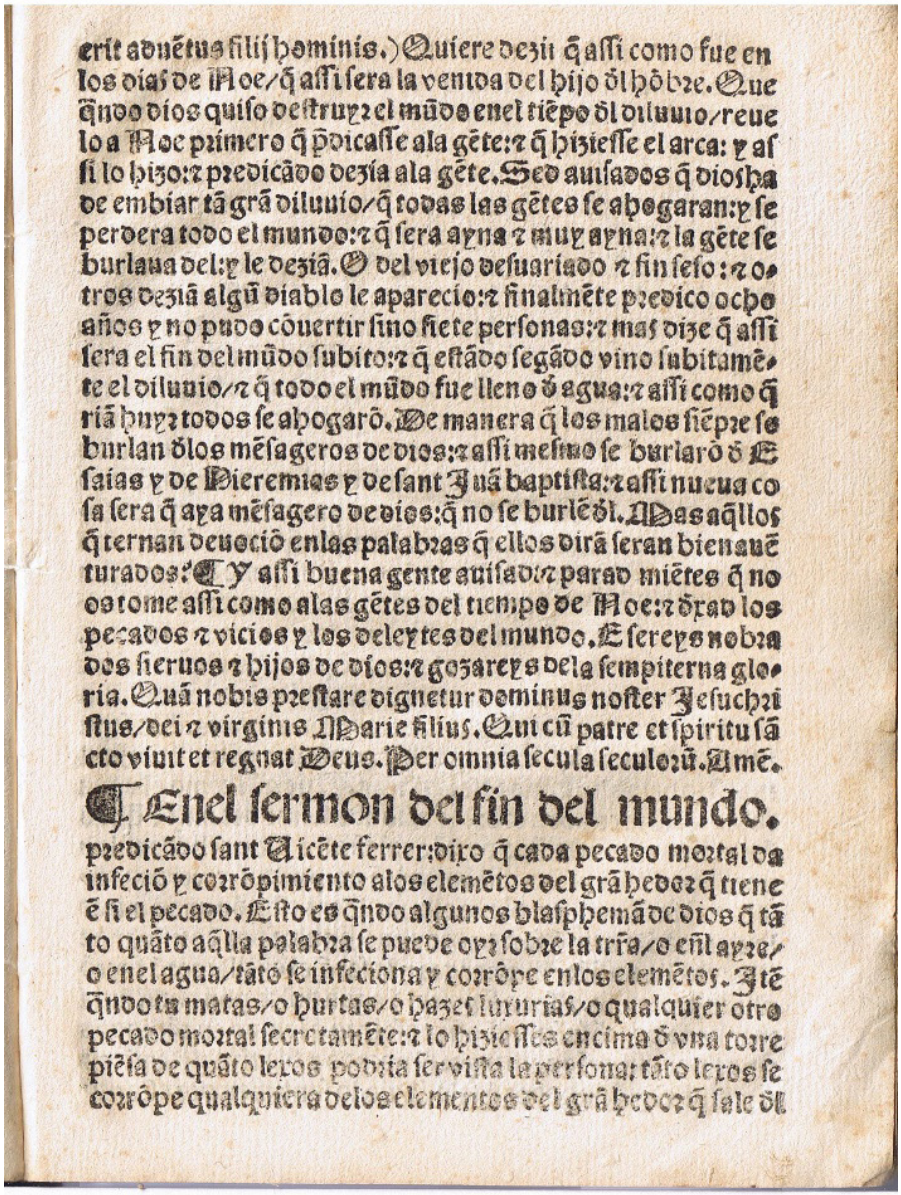


ro vernã Elias y Enoch. O tros dizẽ primero vernã las seña
les q̃ dize el euãgelio del sol y dela luna y estrellas. O tros di
zen q̃ la tierra santa de Hierusalẽ se ha primero ỏ cõquistar.
O tros dizẽ q̃ primero ha ỏ tornar el mũdo a vna ley. O tros
dizẽ q̃ primero se ha de p̃dicar el euãgelio por todo el mũdo.
O tros dizen primero hã de venir muchos llamãdose christo
yo digo que mas subitamente / que no pẽsaremos vernan
aquellos dolores. O señor yo te ruego yo no vea este tiem
po tan espantable y terrible: que biẽ tẽgo por cierto q̃ yo no
lo vere. Porque si yo oyesse dezir aquellas cosas cõtra mi se
ñor jesu christo yo rebẽtaria. E por esto buena gẽte no vuey
desfear ver aq̃l tiempo porq̃ sera muy terrible y espãtable q̃
nunca fue tal desque el mundo fue criado. Y catad aq̃ las dos
partes declaradas: y la predicació acabada. Deo gratias.

Enel sermon si es nacido el anti-

christo q̃ hizo el bienauenturado sant Vicẽte ferrer dize por
los doctores enel segundo libro delas sentencias q̃ q̃ndo los
malos angeles cayeron del cielo / q̃ hizierõ tres partes. La
vna parte cayeron enel infierno / solos los q̃ son ỏ menester
pa atormẽtar las animas: y aquel mesmo diablo q̃ te ha tẽta
do eneste mũdo te ha de atormẽtar eñl otro. La segũda par
te cayeron aca enel mũdo: y está entre nosotros: estos tiẽtan.
La tercera parte quedarõ en alto enla media regiõ del ayre
adonse congela el granizo o piedra / y la lluuia / y truenos y
rayos. Y estos: son los mas ỏllos: los quales está assi espessos
como el poluo dela tierra. Aqui eneste mismo sermon dize
el glorioso sant Vicẽte ferrer hablãdo del fin mundo y dela
venida ỏl antichristo. Yo vos digo buena gẽte q̃ ayna y muy
mucho ayna pocos dias despues de mi sera la fin del mũdo.
O buena gente yo vos dixe enel otro sermõ antes ỏ este ỏ
la reuelacion q̃ fue hecha a santo Domingo y a san Frãcisco
delas tres lanças con q̃ Jesu christo q̃ria destruyr el mũdo:
y como la virgẽ maria por sus ruegos alcãço vna p̃rogatiua
y remissiõ cõtal cõdiciõ q̃ dixo Jesu christo. Dize mia yo

Figura 3
Sevilla, Jácome Cromberger, 1549
Sign. e5.r



erit aduẽtus filij hominis.) Quiere dezir q̃ assi como fue en los dias de Noe/q̃ assi sera la venida del hijo ỹ hõbre. Que q̃ndo dios quiso destruyr el mũdo en el tiẽpo ỹ diluuio/reue lo a Noe primero q̃ predicasse ala gẽte: y q̃ hiziesse el arca: y assi lo hizo: y predicãdo dezia ala gẽte. Sed auisados q̃ dios ha de embiar tã grã diluuio/q̃ todas las gẽtes se ahogaran: y se perdera todo el mundo: y q̃ sera ayna y muy ayna: y la gẽte se burlaua del: y le deziã. Y del viejo desuariado y fin seso: y otros deziã algũ diablo le aparecio: y finalmẽte predico ocho años y no pudo cõuertir sino siete personas: y mas dize q̃ assi sera el fin del mũdo subito: y q̃ estãdo segãdo vino subitamẽte el diluuio/y q̃ todo el mũdo fue lleno ỹ agua: y assi como q̃ riã huyr todos se ahogarõ. De manera q̃ los malos siẽpre se burlan ỹ los mẽsageros de dios: y assi mesmo se burlarõ ỹ Esaias y de Hieremias y de sant Juã baptista: y assi nueua cosa sera q̃ aya mẽsagero de dios: q̃ no se burlẽ ỹ. Mas aq̃llos q̃ternan deuociõ en las palabras q̃ ellos dirã seran bien auẽturados. Y assi buena gente auisad/y parad miẽtes q̃ no os tome assi como alas gẽtes del tiempo de Noe: y dexad los pecados y vicios y los deleytes del mundo. E sereys nobras dos siervos y hijos de dios: y gozareys dela sempiterna gloria. Quã nobis prestare dignetur dominus noster Jesuchristus/dei y virginis Marie filius. Qui cũ patre et spiritu sãcto viuit et regnat Deus. Per omnia secula seculorũ. Amẽ.

Enel sermon del fin del mundo.

predicãdo sant Vicẽte ferrer: dixo q̃ cada pecado mortal da infeciõ y corrõpimiento alos elemẽtos del grã hedor q̃ tiene ẽ si el pecado. Esto es q̃ndo algunos blasphemã de dios q̃ tãto quãto aq̃lla palabra se pueve oyr sobre la trra/o eñl ayre/o enel agua/tãto se infeciona y corrõpe en los elemẽtos. Ytẽ q̃ndo tu matas/o hurtas/o hazes luxurias/o qualquier otro pecado mortal secretamẽte: y lo hizieses encima ỹ vna torre piẽsa de quãto leyos podria ser vista la persona: tãto leyos se corrõpe qualquiera delos elementos del grã hedor q̃ sale ỹ

Figura 4
Sevilla, Jácome Cromberger, 1549
Sign. e7.r

y su vinculación con los ambientes proféticos europeos: la primera traducción parece ser la castellana, transmitida en cinco manuscritos de los que el más antiguo datado es el ya mencionado *RAE294*, copiado en 1448, según indica el colofón; todos ellos trascriben un mismo texto, sin cambios significativos, salvo las lagunas ocasionadas por la pérdida de folios.[16]

Su difusión a través de la imprenta se inicia a partir de 1496, año en el que se imprime por vez primera el *Libro del Anticristo*, una compilación en la que Martín Martínez de Ampiés recoge una serie de textos, traducidos y propios, sobre el fin del mundo; el primero de ellos, "el sermón de señor San Vicente bienaventurado", tal como reza el colofón de la segunda edición, no es otra cosa que la traducción del *Mirabile opusculum Sanctti Vincencii ordinis predicatorum de fine mundi*, versión latina impresa del sermón *Ecce positus est hic in ruinam*.[17] Una comparación del texto recogido aquí con su fuente latina nos demuestra que nos hallamos ante una traducción bastante literal, en la que solamente destacan la introducción al comienzo de la pieza de una "Declaración del sermón de sant Vicente" y de una serie de interpolaciones en el cuerpo del sermón, debidas, casi con toda seguridad, a la mano del propio Ampiés.[18] El texto seguirá incluyéndose en las sucesivas ediciones del *Libro del Anticristo* hasta la última conocida, de 1530, y será incorporado, con las interpolaciones del compilador y la declaración inicial, en el volumen de sermones sobre el Anticristo del que me ocupo en estas páginas.[19] Nuestro librito, por lo tanto, debió de configurarse, tal y como lo conocemos, en una fecha muy tardía respecto a la muerte del santo: entre 1496 y 1549, aunque, según creo, la carta inicial dirigida "al christiano lector" a modo de prólogo y algunas otras cuestiones a las que me dedicaré más adelante indican que no debió de ser mucho antes de la primera edición conocida, de la que aquí doy cuenta.

Ahora bien, cabe preguntarse por los materiales de acarreo que pudieron servir para elaborar esta colección que, como venimos viendo, se caracteriza por lo heterogéneo de las piezas recogidas –excepto por lo que a la temática se refiere– y por el carácter fragmentario de muchas de ellas. En este sentido, sabemos bien, gracias al magistral estudio de Cátedra, que junto a los intentos de sistematización oficial de la doctrina vicentina vinculados a la fama póstuma del santo, el mundo "espiritual e independiente que se vio fermentado por la

16. Los otros testimonios manuscritos se encuentran en la Biblioteca Universitaria de Oviedo, en la Real Academia de la Historia (Madrid), en la Colegiata de San Isidoro (León) y en la Biblioteca de Santa Cruz (Valladolid); véase Cátedra (1994: 79–81 y 167).

17. La obra ha sido estudiada y editada por Gilbert (1999).

18. Las copias del sermón transmitidas en *RAE294* y en el manuscrito de la Biblioteca Universitaria de Oviedo también están precedidas de una "declaración", distinta, sin embargo, a la incluida por Ampiés en su compilación; véase Cátedra (1994: 166).

19. Para la transmisión impresa de este sermón, véase Toro Pascua (1997), de donde extraigo este somero esbozo.

campaña castellana: clero no regular, laicos con tendencias espirituales, etc." explica la conformación de otro tipo de códices, dirigidos al consumo de los laicos, en los que confluyeron piezas dispersas, algunas vinculadas con las prédicas del santo y otras apócrifas, como el sermón *Ecce positus est hic in ruinam*, de los que son buen ejemplo el manuscrito misceláneo *RAE294*, copiado a mediados del siglo xv, o el que serviría como base para la posterior conformación de nuestro volumen, si bien el sermón apócrifo, como ya he señalado, se toma directamente de la obra de Ampiés.[20]

La compilación, pues, se relaciona desde buen principio con la difusión popular, surgida a raíz de la campaña castellana, de la doctrina vicentina –o, cuando menos, de la doctrina aceptada como tal, pese a que en alguna ocasión se tratase de cuestiones orilladas por el predicador–, aunque en este caso limitada a la materia *de fine mundi*. En este sentido, no está de más recordar que desde finales del siglo xv y durante buena parte del xvi la tradición apocalíptica del santo se vio continuada en el ambiente de la reforma franciscana impulsada por Cisneros; es aquí precisamente donde se encuentra el germen de ciertos grupos favorables a una nueva espiritualidad que en ocasiones no dudó en recurrir a la figura del Anticristo como instrumento azotador de costumbres, alcanzando, algunas veces, los límites de lo por entonces considerado ortodoxo, y otras entrando de lleno en el terreno de lo herético.[21] En cualquier caso, y en buena medida por el interés tanto del negocio editorial como de los afanes reformistas –el primero de ellos el del propio Cisneros–, se fomentará la difusión de una serie de textos en lengua romance con los que alimentar este nuevo tipo de devoción, conformando un corpus de literatura religiosa popular que encontrará en la imprenta su mejor aliada.[22]

La factura de los ejemplares conservados de esta colección nos indica que fueron elaborados buscando abaratar los costes de producción, algo coherente con este ámbito de difusión del que venimos hablando. Por un lado su formato, en cuarto y en octavo, es el habitual en pliegos, vidas de santos, relaciones de sucesos y otros impresos populares; se utilizan, además, tipos góticos, en su

20. Cátedra (1994: 83-99, la cita en 99).

21. Recuérdese que durante el reinado de los Reyes Católicos la literatura apocalíptica fue utilizada con fines diversos, tanto políticos como espirituales; además del ya clásico trabajo de Milhou (1983), véanse al respecto Ramos (1994 y 2008) y Toro Pascua (1999 y 2008); de su manifestación en los escritos historiográficos se ha ocupado Cátedra (1989). Sobre la identificación luterana del Anticristo con el Papa, cuestión a la que aludiré más adelante, la bibliografía es amplia; consúltense, entre otros, los trabajos de Roso Díaz (2015) y Vega Ramos (1994).

22. No está de más recordar que el *Libro del Anticristo*, de Martín Martínez de Ampiés, fue una de las obras de tema apocalíptico más difundidas de entre las varias que surgieron en este ambiente de espiritualidad popular, y que otro de los libros que circularon en el mismo ámbito fue el *Tractado de la vida espiritual* (1510), de san Vicente Ferrer, cuya publicación fue promovida por el propio Cisneros; Toro Pascua (1993: 524). Sobre literatura religiosa popular e impresión, véase Griffin (2016).

mayoría gastados y deteriorados, que, como sabemos, desde mediados de siglo se usaban casi exclusivamente para la edición de cartillas y de otros productos de difusión masiva.[23] Por otro, resulta evidente que la composición se hizo sin gran esmero y, por lo que parece, al margen de correctores, lo que provoca la presencia de bastantes erratas, algunas de ellas tan absurdas que nos llevan a pensar en la posibilidad de que el componedor, quizá un aprendiz, trabajara con cajas viejas o descolocadas. Tan solo el testimonio A imprime en el vuelto de la portada (sign. aj.v), junto con la licencia y la tasa, la noticia de que el texto ha sido corregido por el licenciado Orduña: "este libro está conforme a su original y enmendado con estas erratas"; pese a todo, la inclusión de estas correcciones solo consigue depurar una mínima parte de los muchos errores que transmite este testimonio, impreso por la viuda de Sebastián Martínez en 1588. Resulta interesante a este respecto la noticia que Griffin nos da sobre la inspección de la que fue objeto esta imprenta unos años antes:

> In late 1572, during its visitation to the presses at Alcalá de Henares, the royal commission charged with investigating the state of the printing industry in Spain asked the printer Sebastián Martínez whether he employed a corrector. He replied that he did not and that he did all the proofreading himself.[24]

La precaria situación financiera de la imprenta española en la segunda mitad del siglo puede explicar, en parte, la ausencia de correctores en la imprenta de Sebastián Martínez y en las de algunos otros impresores, pero lo cierto es que la calidad textual de los testimonios anteriores al de Alcalá es una evidencia de que, aún en el caso de haberlos, no debían de ocuparse en las ediciones más modestas.

Otra característica de estos impresos es la recurrencia de algunos de ellos a ediciones anteriores para facilitar, y con ello también abaratar, la composición de las formas, de manera que se reproducen las planas del antígrafo y, con ellas, la mayor parte de sus erratas. Un caso especialmente interesante a este respecto es el que encontramos en D^1, T^1 y S^2, testimonios que, salvo por pequeñas diferencias que se compensan mediante intervenciones de los tipógrafos para recuperar la cuenta del original, presentan idéntica composición que S^1, el ejemplar dado a conocer en estas páginas; lamentablemente, el dislate se produce en dos de los folios perdidos del mismo, por lo que no tenemos la certeza de que también apareciera en él: en la narración de la vida del santo, los tres testimonios transmiten el siguiente texto: "como llegó a la edad que podía aprender eltras, pussiéronlo al estudio". Es fácil entender esta errata como consecuencia del salto de un tipo en el proceso mecánico de la copia, lo que provoca la alteración involuntaria del

23. Únicamente el zaragozano, impreso en 1583, y los sevillanos del siglo XVII se componen en tipos redondos. El testimonio A (Alcalá, 1588) utiliza la letra redonda solo para la impresión de la portada, la licencia, la fe de erratas y la tasa.
24. Griffin (2005: 159).

orden de las letras; pero es muy difícil explicar el motivo por el cual al menos dos impresos más la copian si no recurrimos a la composición de las formas: los dos primeros tipos de la palabra errada ("el") son los últimos del folio aij.v, mientras que el resto del vocablo ("tras") se imprime al comienzo del folio aiij.r. Resulta evidente que el error pasa inadvertido cuando se hace la composición, no de forma sucesiva, de estas dos galeras; por otro lado, es un claro ejemplo de que ninguno de estos tres ejemplares fue corregido después en los talleres de impresión.

Si pasamos revista al elenco de impresores que se ocuparon de este volumen, comprobamos que buena parte de su producción también nos remite al mercado editorial barato y de consumo masivo, al que nutren, fundamentalmente, con obras religiosas y relatos caballerescos de corte popular.[25] Pedro Clemente, que imprime este libro a costas de Andrés Fanega, es uno de los impresores más modestos de Valladolid, como indica Rojo Vega;[26] Miguel Ferrer, editor de *La crónica troyana* de Guido delle Colonne, se dedica por lo general a la impresión de obras religiosas de poco interés y de relatos como la *Historia del conde Fernán González* (1566); Felipe de Junta publica la *Poncella de Francia* (1557) y la *Crónica del Cid* (1568); Sebastián Martínez la *Historia del Esperador Carlomagno* (1570), la *Crónica del Cid* (1580), la *Poncella de Francia* (1585) y la *Historia de la reina Sebilla* (1585); Alonso de la Barrera edita la *Crónica del Cid* (1587); ya en el XVII, Matías Clavijo imprime obras de poco valor, entre las que "predominan las 'relaciones' anónimas, los sermones circunstanciales y, en general, obras de temática religiosa de interés muy limitado".[27]

El impreso de 1549 participa del mismo carácter popular que el resto de testimonios, aunque hemos de atribuir este hecho tanto a las características del mercado para el que se elabora como al estado de clara decadencia en el que se encontraban los talleres sevillanos de los Cromberger –por entonces ya a cargo de Jácome, el tercero de la saga de impresores–, que culminará con su desaparición en 1560; dos circunstancias, no obstante, en buena medida relacionadas. Los signos de esta situación se reflejan sobre todo a partir de 1545, cuando Brígida Maldonado, viuda de Juan Cromberger, cede las riendas del negocio a su hijo.[28] El volumen vicentino es un buen ejemplo de ello, y no solo por los materiales utilizados para su elaboración, sino también por la ausencia del esmero profesional del que había hecho gala la imprenta en sus mejores tiempos.

Un rápido vistazo al librito nos evidencia el uso de tipos gastados y la mezcla de los catalogados por Griffin como Tipo 2 y Tipo 4. Si bien es cierto que en tiempos de Jacobo Cromberger algunas mayúsculas del primero de los tipos se

25. Sobre el corpus de los llamados relatos de caballerías populares, véase Baranda e Infantes (2008).
26. Rojo Vega (2004: 253).
27. Delgado Casado (1996: I, 144).
28. Griffin (1991: 137-166).

reemplazaban por los del segundo, solo a la muerte de su hijo Juan la mezcla afecta tanto a mayúsculas como a minúsculas, hasta el punto de dar lugar a una tipografía híbrida identificada como tipo D, en la que se utilizan letras de distinto tamaño.[29] Muy probablemente esto fue provocado porque "varias letras de uno de los tipos se habían roto y al no fundirse de nuevo tenían que reemplazarse con letras de otro tamaño, o que las cajas estaban mezcladas y los cajistas no se molestaban en ordenarlas",[30] una situación que nos permite vislumbrar el precario estado del taller.

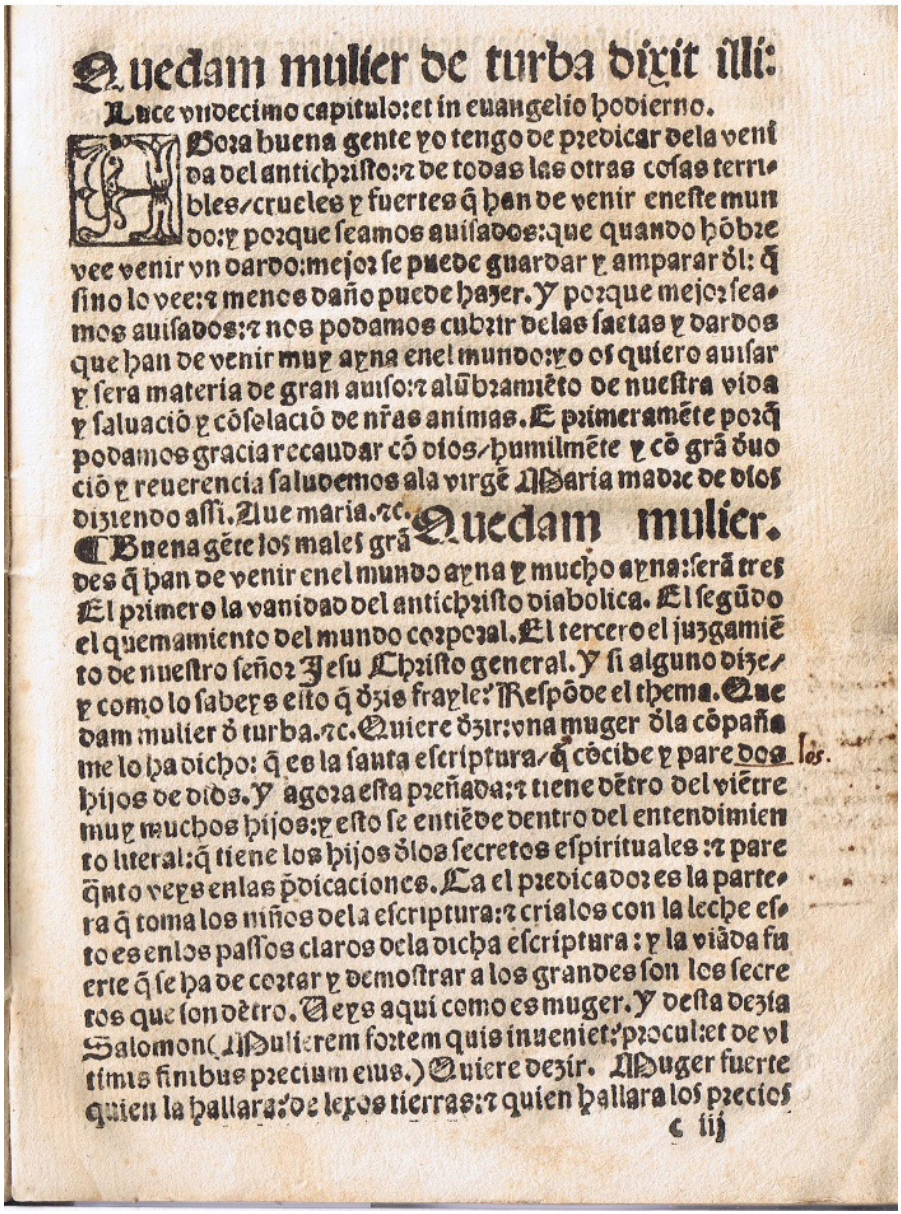
El tipo D lo encontramos, por ejemplo, en la línea 15 del folio sign. ciij.r, donde aparece una "r" del tipo 4 intrusa entre las del tipo 2 en la palabra "mulier" (figura 5); también en sign. e7.r: la segunda "l" del epígrafe que indica el comienzo de una pieza pertenece al tipo de cuerpo menor (véase arriba la figura 4); y se desliza incluso en el colofón del libro, al utilizar una "l" menor en la impresión del año "mil" (véase arriba la figura 1).

El descuido tipográfico se observa también en la manera en que se presentan las distintas partes que componen el libro. Como puede verse en las figuras reproducidas, más allá del uso de tipos de cuerpo mayor para la impresión de los epígrafes, la separación entre unos sermones y otros no se representa de manera sistemática: en una ocasión se recurre a una inicial ornamental (figura 5); en otra, se utiliza este mismo elemento, pero acompañado por una hedera (figura 2), y en las dos últimas, el colofón es el único signo que se añade a la rúbrica que inicia los sermones (figuras 3 y 4).

Como bien recuerda Griffin, el uso de capitales ornamentales había sido una de las marcas de la casa desde los tiempos de Jacobo, por lo que el taller contaba con una importante cantidad de alfabetos, parte de los cuales debieron de llegar incompletos y gastados a manos de Jácome, al menos es lo que indica el hecho de que en sus impresos suelen mezclarse letras de colecciones distintas, todas ellas utilizadas en los años previos.[31] Las dos únicas que se imprimen aquí pertenecen al mismo alfabeto, uno de los más sencillos de los que hubo en la imprenta desde sus primeros años: es el mismo que utilizó Jacobo en la *Crónica del santo rey don Fernando tercero* (1516) o Juan en su impresión de *La coronica troyana en romance* (1540), por mencionar algunos de los trabajos en los que aparece. También el otro adorno tipográfico, la hedera, procede de los materiales heredados de su padre; es idéntica a la estampada, por ejemplo, en la portada de la *Tragicomedia de Calisto y Melibea* impresa por Juan en 1535.

El impreso, en fin, es una buena muestra de que el sentido comercial y las ganancias económicas estaban por encima de preocupaciones estéticas, o al

29. Griffin (1991: 276).
30. Griffin (1991: 142).
31. Tenían ciento treinta juegos, como mínimo; una cantidad muy significativa, sobre todo si tenemos en cuenta que el prolífico taller de Plantín contaba, en su mejor momento, con cincuenta y ocho juegos; Griffin (1991: 261).



Quedam mulier de turba dixit illi:
Luce vndecimo capitulo: et in euangelio hodierno.
Agora buena gente yo tengo de predicar dela venida del antichristo: ⁊ de todas las otras cosas terribles/crueles y fuertes q̃ han de venir eneste mundo: y porque seamos auisados: que quando hõbre vee venir vn dardo: mejor se puede guardar y amparar d̃l: q̃ sino lo vee: ⁊ menos daño puede hazer. Y porque mejor seamos auisados: ⁊ nos podamos cubrir delas saetas y dardos que han de venir muy ayna enel mundo: yo os quiero auisar y sera materia de gran auiso: ⁊ alũbramiẽto de nuestra vida y saluaciõ y cõsolaciõ de nr̃as animas. E primeramẽte porq̃ podamos gracia recaudar cõ dios/humilmẽte y cõ grã d̃uociõ y reuerencia saludemos ala virgẽ Maria madre de dios diziendo assi. Aue maria. ⁊c.
Quedam mulier.
Buena gẽte los males grãdes q̃ han de venir enel mundo ayna y mucho ayna: serã tres El primero la vanidad del antichristo diabolica. El segũdo el quemamiento del mundo corporal. El tercero el juzgamiẽto de nuestro señor Jesu Christo general. Y si alguno dize/ y como lo sabeys esto q̃ d̃zis frayle? Respõde el thema. Quedam mulier d̃ turba. ⁊c. Quiere d̃zir: vna muger d̃la cõpañame lo ha dicho: q̃ es la santa escriptura/q̃ cõcibe y pare dos hijos de dios. Y agora esta preñada: ⁊ tiene dẽtro del viẽtre muy muchos hijos: y esto se entiẽde dentro del entendimiento literal: q̃ tiene los hijos d̃los secretos espirituales: ⁊ pare q̃nto veys enlas p̃dicaciones. Ca el predicador es la partera q̃ toma los niños dela escriptura: ⁊ crialos con la leche esto es enlos passos claros dela dicha escriptura: y la viãda fuerte q̃ se ha de cortar y demostrar a los grandes son los secretos que son dẽtro. Veys aqui como es muger. Y desta dezia Salomon (Mulierem fortem quis inueniet? procul: et de vltimis finibus precium eius.) Quiere dezir. Muger fuerte quien la hallara? de lexos tierras: ⁊ quien hallara los precios
c iij

Figura 5
Sevilla, Jácome Cromberger, 1549
Sign. ciij.r

menos así era en este caso; además, si echamos un vistazo al catálogo de libros impresos a partir de 1545, vemos que Jácome, lejos de emprender negocios arriesgados, se dedicó a la elaboración de productos cuyo éxito estaba ya suficientemente testado, bien por ser reediciones de obras que ya habían proporcionado pingües beneficios a sus antepasados impresores, o bien por tratarse de géneros de amplia aceptación popular. La mayoría son relatos de caballerías, uno de los géneros más consumidos en la época, y casi la totalidad del resto son obras religiosas vinculadas en su mayor parte con formas de espiritualidad afines a las corrientes reformistas, junto a las que, curiosamente, encontramos los sermones vicentinos, un volumen que no imaginaríamos en absoluto relacionado con esa literatura religiosa, o al menos en principio; pero sobre esto volveré más adelante.[32]

Los Cromberger y los reformistas sevillanos

Hace años, y a la vista del ejemplar impreso en Toledo en 1561, el más antiguo por entonces localizado, vinculé la difusión de este volumen con la esfera del alumbradismo toledano, donde se consumían escritos apocalípticos de parecido cariz; esto explicaba bien, por un lado, que fuesen precisamente los sermones dedicados al Anticristo los primeros de san Vicente Ferrer en lengua romance difundidos de forma impresa; por otro, las reticencias de Antist a reconocer en ellos la autoría del santo, más cuando se presentaban con una carta anónima dirigida al "christiano lector" en la que se defendían tesis no exentas de polémica en aquel entonces que contaban con adeptos entre esos cenáculos espirituales, como la conveniencia de la frecuente comunión.[33] Ahora, la aparición de este volumen y la localización de un ejemplar de la edición vallisoletana de 1557 (D^1) creo que nos permiten no solo explicar cuáles pudieron ser los motivos que llevaron a preparar este volumen para la imprenta, sino también acotar aún más los ámbitos por los que circuló en los años siguientes. Todo apunta a que la edición de esta antología se pergeñó pensando en un consumo ligado a los grupos reformistas gestados en Sevilla durante la primera mitad del siglo y se extendió entre los que surgieron poco después en Valladolid y en Toledo, algunos de ellos desmantelados finalmente bajo la acusación de alumbradismo y luteranismo.

Como es bien sabido, durante la primera mitad del siglo xvi, Sevilla se convirtió en uno de los focos más importantes de renovación religiosa ligada al espíritu complutense. Hasta la llegada en 1547 del Inquisidor General Fernando de Valdés a la cátedra arzobispal, la ciudad había sido, en palabras de Civale, "el escenario de una experiencia religiosa singularmente compleja. Bajo los auspicios

32. La lista cronológica de los libros impresos por los Cromberger puede verse en Griffin (1991: 306-346).
33. Toro Pascua (1996).

de un arzobispo reformador, Manrique, la ciudad había podido conocer a los epígonos de Erasmo que, desde los púlpitos de las iglesias, habían difundido la refinada y ambigua religiosidad humanística también entre los fieles".[34] Junto a esta actividad ejercida desde el púlpito surgió un importante corpus de obras religiosas en lengua romance que, desde los talleres de impresión sevillanos, serían difundidas al resto del país; los Cromberger, como bien ha explicado Griffin, desempeñarían un papel fundamental en la diseminación de las ideas nacidas de este ambiente propenso a la Reforma; no en vano, de sus prensas salieron la primera traducción de Erasmo y algunas obras que serían después incluidas en los Índices inquisitoriales.[35]

Al repasar los acontecimientos acaecidos en torno al grupo reformista más importante de la capital hispalense y a ciertas ideas surgidas o defendidas por él, encontramos algunas relaciones tanto con el contenido como con la carta inicial del volumen vicentino que resultan, cuando menos, difícilmente atribuibles a la simple casualidad, como tampoco parece casual el hecho de que Jácome Cromberger publique una obra tan poco novedosa como esta junto a los escritos de quienes aspiraban a la renovación religiosa desde una sensibilidad humanista que poco o nada tenía que ver con la que había movido, más de un siglo antes, al santo dominico.

Recordemos que este grupo parece forjarse alrededor del canónigo Juan Gil –conocido como el doctor Egidio–, formado en la Universidad de Alcalá y desde aproximadamente 1535 uno de los "predicadores más esclarecidos de Sevilla".[36] Pese a que ya en 1541 sus sermones habían despertado ciertas sospechas por algunas proposiciones susceptibles de herejía, el peso inquisitorial no caería sobre él hasta 1552, fecha en la que se dictó sentencia del proceso iniciado en 1549: en agosto de aquel año se celebró el auto en el que fue condenado a abjurar de varias doctrinas y a penas que más parecían buscar un efecto disuasorio que un castigo firme. Aunque a raíz de estos acontecimientos fueron detenidos algunos individuos cercanos a Egidio, lo cierto es que los inquisidores no encontraron indicios

34. Civale (2007: 210). Los estudios sobre la reforma en Sevilla no son escasos; además de los que citaré en las siguientes páginas, véanse, entre otros, Gil (2000-2003), Boeglin (2003), Pastore (2003 y 2004), Ollero Pina (2006) y López Muñoz (2011).

35. Griffin (1991: 186-191). No obstante, hay que advertir, como hace Griffin, que sería "una exageración sostener que los Cromberger tenían un programa de publicación de obras místicas, reformistas o erasmistas. Más bien, como ha expresado claramente Asensio 'el negocio del alma era también el negocio de muchos impresores'" (1991: 187-188). Esto no significa que la familia de impresores no fuese adepta a tales ideas; de hecho, la presencia de varios ejemplares únicos de estas obras en sus talleres bien puede indicar que pertenecían a sus bibliotecas privadas, algo que resulta "especialmente probable en el caso del inventario de 1540, en el que uno de los cofres contenía casi exclusivamente un único ejemplar de muchos títulos, entre los que había obras de Erasmo y Vives", Griffin (1991: 191).

36. Así le define Boeglin (2005: 169), de quien tomo los datos esenciales sobre este cenáculo sevillano.

de ningún grupo disidente en torno a él, pese a que durante la celebración de su proceso habían interceptado una carta enviada desde París por un discípulo suyo, Luis Fernández, dirigida a Francisca de Chaves, también seguidora del canónigo, en la que se contenía un *Diálogo consolatorio entre la iglesia chiquita que está en Sevilla y Jesucrito*. A pesar de que no conservamos el diálogo, la lista de preguntas con las que el exilado fue interrogado confirmaba "la existencia ya en 1550 de un cenáculo organizado alrededor de Juan Gil [...] que cuestionaba varios principios que fundaban la autoridad de la Iglesia romana".[37]

Sería en el otoño de 1557 cuando, gracias al lamentable suceso protagonizado por un tal Julián Hernández y relacionado, precisamente, con la incautación de varios libros protestantes enviados clandestinamente desde Ginebra a Sevilla, caerían en manos de la Inquisición las pruebas de la existencia del núcleo luterano hispalense, tal vez germinado en esa "iglesia chiquita" mencionada años antes en la carta a Francisca de Chaves.[38] Boeglin explica así lo que él califica como el "drama sevillano":

> En aquel momento ya habían empezado los inquisidores a interesarse por algunas personalidades sospechosas de "luteranismo" y la salida clandestina para Ginebra de once monjes del convento San Isidoro extramuros de Sevilla había reforzado las sospechas. Poco tiempo después, el dicho Julián Hernández, un castellano que había vivido en Alemania, también llamado Julianillo por su baja estatura, repartía libros de propaganda protestante en la capital de la Bética. Los había transportado hasta Sevilla junto con cartas de Juan Pérez de Pineda, un sevillano exiliado, ardiente defensor de la Reforma, que había recibido a los isidorianos en la comunidad de exiliados españoles de Ginebra. Julianillo había logrado, en efecto, atravesar Francia y España con su cargamento de libros prohibidos y gracias a complicidades en Sevilla, en particular la de Juan Ponce de León, hijo del conde de Bailén, los había introducido en la ciudad antes de repartirlos según una lista de personas que le había sido dada. El caso fue que entregó por equivocación a un piadoso católico un ejemplar de la *Imagen del Anticristo*, panfleto antipapista escrito por el benedictino Bernardino Ochino, un discípulo de Juan de Valdés, junto con otros volúmenes. Descubriendo horrorizado el envío, el destinatario se apresuró a llevar a la Inquisición los ejemplares recibidos y a denunciar al portador. Julián Hernández logró huir de la ciudad pero fue detenido en la Sierra Morena cuando, a su vez, varios de sus cómplices habían caído ya entre las garras de los jueces.[39]

Al parecer, uno de los destinatarios de estos libros era Constantino de la Fuente, también formado en las aulas de Alcalá, interlocutor epistolar de Erasmo desde 1530, predicador catedralicio desde 1533, capellán de Carlos V desde

37. Boeglin (2005: 169-179).
38. Sobre este personaje sigue siendo fundamental Longhurst (1960); en relación con los libros encautados, véase Droz (1960) y Gilmont (2002).
39. Boeglin (2005: 172-173). Sobre la circulación clandestina de libros en los círculos protestantes sevillanos véase García Pinilla (2012).

1546 hasta 1553 y canónigo magistral en 1557, tras la muerte de Juan Gil acaecida dos años antes; precisamente junto a él y a Francisco Vargas, también complutense, había conformado el doctor Egidio el grupo vinculado con la catedral. Constantino y Juan habían extendido la influencia de sus prédicas entre buena parte de la sociedad sevillana, incluyendo a la élite social –buen ejemplo de ello es Juan Ponce de León, uno de los cómplices de Julianillo– y a los ámbitos conventuales; no en vano, su función fue decisiva en la formación del conventículo surgido en san Isidoro del Campo, de donde huyeron varios monjes hacia Ginebra a raíz del proceso contra el doctor Egidio, y el de la Casa de los Niños de la Doctrina, que, junto con el catedralicio, conformaron la comunidad calificada por la Inquisición como luterana.[40]

Aunque hacía tiempo que los calificadores miraban de cerca la predicación y la obra de Constantino, ninguna sospecha alarmante pareció cernirse sobre él hasta que el desastroso error de Julianillo provocó la redada sevillana entre los receptores de la mercancía llegada desde Ginebra.[41] Al parecer, varios de los libros protestantes dirigidos a Isabel Martínez de Alvo lo eran en realidad para el predicador, que ocultaba una biblioteca clandestina en una falsa pared en la casa de Isabel, según leemos en *Inquisitionis Hispanicae Artes*, el libelo protestante de Reginaldo González Montes, un relato puesto en duda por la crítica especializada que, sin embargo, en lo referente a esta segunda biblioteca del predicador resulta fidedigno a la luz de la última documentación inquisitorial examinada.[42]

Además, su heterodoxia quedaba confirmada con el hallazgo, en ese mismo lugar, de un manuscrito escrito de su propia mano en el que trataba asuntos fundamentales de los que no se había preocupado en otros escritos.[43] En él, según

40. De la actividad de Constantino de la Fuente, llamado erróneamente durante siglos Constantino Ponce de la Fuente, como ha puesto de manifiesto Boeglin (2013), también se han ocupado recientemente Griesen (2017) y Luttikhuizen (2018).

41. Aunque el predicador venía sorteando algunas dudas "acerca de presuntas herejías, irregularidades en obtener el doctorado y un supuesto matrimonio", nada impidió su nombramiento como canónigo magistral, que bien puede considerarse "el último triunfo público de la Reforma en Sevilla", Griesen (2017: 228).

42. Este opúsculo fue editado por Casiodoro de Reina, aunque señala Boeglin que "probablemente sea él quien se esconda detrás del seudónimo de Reginaldo Montano [...]" (2012: 237, n.6). Con respecto a la veracidad en torno a esta segunda biblioteca recogida en esta obra, indica García Pinilla que "hoy en día se impone el parecer de que tal librería clandestina existió, gracias a una más minuciosa lectura de los legajos de la Inquisición. En concreto, Juan Gil ha publicado un texto del contador Pedro de Morga que sí menciona otros muchos libros, prohibidos y sospechosos, entre los de Constantino" (2012: 54-55). La biblioteca "oficial" del canónigo da muestra del interés propio de un erudito interesado en las corrientes humanistas, pero en ella no parece que hubiera nada sospechoso de herejía; de su estudio se ha ocupado Wagner (1979).

43. De hecho, los calificadores hasta ese momento no habían mostrado preocupación alguna por su doctrina, sino por "su silencio sobre cuestiones esenciales como la autoridad del Papa, el purgatorio, los sacramentos, el libre albedrío, las obras, el sacrificio de la eucaristía, los mandamientos de la Iglesia, etc.", Boeglin (2005: 184).

el relato de Montes, se abordaban todos los capítulos de la religión cristiana, entre otros, los dedicados a "de la verdadera Iglesia y de la Iglesia del Papa", al que llamaba Anticristo, tal y como hacían los luteranos, o "del sacramento de la Eucaristía y del invento de la misma", donde abogaba por la práctica de la frecuente comunión; aspectos estos que pueden alumbrarnos los espacios por los que circulaban los sermones vicentinos editados años antes.[44] Constantino, tras negar la autoría de este borrador, finalmente terminó por confesar su fe. Una vez muerto tras pasar dos años en la cárcel de la Inquisición, en el auto de fe celebrado en diciembre de 1560 fue relajado en estatua y sus restos y efigie quemados.

Ante estos avatares, parece del todo claro que los protestantes sevillanos se nutrieron tanto de obras clandestinas de clara doctrina protestante como de otras que, desde ámbitos reformadores más dilatados, defendieron ideas que muchas veces mantenían su estatus ortodoxo merced al lábil terreno que las separaba de lo herético, por lo que no es extraño que varias de ellas, entre las que se cuentan las de Constantino, terminaran en los Índices inquisitoriales tras haber gozado de una importante difusión popular durante años, en ocasiones en impresiones salidas de los talleres de los Cromberger. [45]

En este sentido, no está de más recordar que Jacobo había editado varias obras espirituales de gran popularidad que, en cierto modo, "prepararon el terreno para las ideas reformistas que florecieron en España, y, especialmente en Sevilla, en la primera mitad del siglo XVI"; Juan "echó la simiente con sus ediciones de obras espirituales de honda repercusión" y su viuda, Brígida Maldonado, "llevó a cabo una serie impresionante de publicaciones reformistas", entre ellos los del círculo hispalense, labor que continuaría su hijo Jácome.[46] Entre 1540 y 1550 de las prensas sevillanas de la familia salieron, entre otras obras religiosas, *Lumbre del alma*, de Juan de Cazalla (1542), *Gracioso convite de las gracias del santo sacramento del altar*, de Francisco de Osuna (1544), *La lengua de Erasmo nuevamente romançada* (1542, 1544), o las obras de los sevillanos Constantino de la Fuente (*Suma de doctrina cristiana*, 1543 y 1544) y Domingo de Valtanás (*Confesionario breve*, 1544, y *Doctrina cristiana*, 1546), todos incluidos después en el Índice de 1559. Junto a ellos, algunos libros afines a la Reforma pero desde el lado de una ortodoxia que se presentaba en estos casos sin fisuras, en buena medida por ser obra de autores ya clásicos de la teología mística europea, de la patrística o de autores canonizados, entre los que encontramos *Imitatio Christi.*

44. No sugiero en modo alguno que también en los sermones de san Vicente publicados en 1549 se produzca la identificación del Papa con el Anticristo, pero sí llamo la atención sobre la posibilidad de que el Anticristo pudiera ser interpretado de este modo por algunos a la luz del contexto sevillano en el que se publican y difunden. Sobre esto volveré más adelante.

45. Aunque la incautación de 1557 y la condena de Constantino en 1560 y de otros protagonistas del protestantismo sevillano no impidió que esta literatura siguiera circulando en Sevilla, como bien muestra García Pinilla (2012).

46. Griffin (1995: 188-189).

Contemptus mundi de Thomas de Kempis (1542, 1547), *Vita Christi* de Ludolfo de Sajonia (1543, 1544), las *Meditaciones* de san Agustín (1546, 1550), o los sermones sobre el Anticristo de san Vicente Ferrer (1549), aderezados con un interesante prólogo que actualizaba la prédica del santo.

El impreso vicentino en el contexto de la Reforma

De todas las colecciones de sermones vicentinos elaboradas tras la muerte del santo, esta es la única que se dispone con la intención de ser difundida de forma impresa en ámbitos populares, en este caso sevillanos, como venimos viendo, sumándose así al resto de obras que formaban parte del ya bien nutrido corpus de literatura religiosa destinada a una divulgación masiva; el criterio temático de selección con el que se configura responde, pues, a las características del público al que va destinada y que, obviamente, en este caso hemos de identificar con los consumidores de cierto tipo de literatura apocalíptica. No es necesario volver a recordar que san Vicente Ferrer predicó varias veces la llegada del Anticristo y el fin del mundo durante su campaña castellana de 1411-1412, llegando incluso a declarar que él mismo era el ángel de Apocalipsis enviado para anunciar el fin de los tiempos, lo que explica en parte que el 27 de julio de 1412 escribiese una carta a Benedicto XIII que constituye un auténtico tratado sobre el Anticristo en el que anunciaba al Papa la inminencia del fin;[47] sí conviene, sin embargo, tener en cuenta que, tras su muerte, esta materia proliferó entre ciertos movimientos afines a una nueva forma de espiritualidad, en la que tenían cabida desde los observantes franciscanos hasta los visionarios más variopintos, de modo que la dificultad para ejercer un efectivo control sobre la manera y los ámbitos en los que se trataba provocó que, finalmente, el 19 de diciembre de 1516, en su undécima sesión, el V Concilio de Letrán prohibiera las predicaciones sobre las fechas en las que se produciría la llegada del Anticristo y el fin de los tiempos.[48]

En contra de lo que podríamos suponer en un primer momento, esta prohibición en particular y la situación de desconfianza general de la Iglesia en torno a estos asuntos a comienzos del siglo XVI bien pudieron ser los que convirtieron los escritos vicentinos de *fine mundi*, si no en los únicos, sí en los más autorizados para ser leídos entre laicos, puesto que a estas alturas resultaba difícil someter a duda las profecías de un autor de ortodoxia incuestionable, canonizado hacía poco más de medio siglo. Con ello se revitalizaba, sin duda, la popularidad del santo como máxima autoridad en la materia, al tiempo que se abrían no pocos resquicios para que su palabra fuese utilizada sin miedo a la censura precisamente por quienes más despertaban la desconfianza de Roma e incluso su más explícita repulsa.

47. Véase Fagès (1905: 213-224).
48. Delumeau (1989: 334).

A este respecto tengamos en cuenta que desde la primera condena de las doctrinas de Lutero mediante la bula *Exsurge Domine* de 1520 y el Edicto contra los alumbrados de Toledo de 1525 hasta la clausura del Concilio de Trento en 1563, las fronteras entre ortodoxia y heterodoxia no estaban claramente definidas, de manera que la vigilancia inquisitorial, al menos hasta casi mediado el siglo, no fue excesivamente estricta; esto favorecía situaciones como las del doctor Egidio o la de Constantino de la Fuente, quienes, como ya hemos visto, durante años desarrollaron con éxito sus carreras eclesiásticas pese a estar bajo la atenta mirada del Santo Oficio; por otro lado, esta labilidad provocaba que muchas veces se hiciera categoría común entre erasmistas, alumbrados y luteranos. Fue solo a finales del decenio de 1550 cuando la Inquisición intervino de forma contundente para desmantelar el círculo de letrados y teólogos sevillanos acusados de seguir las doctrinas del monje de Wittenberg incluso en lo referente a la identificación del papa con el Anticristo, como también hemos visto.[49] Es este, precisamente, el ámbito en el que se diseña y en el que se consume la colección de sermones publicada por Jácome Cromberger.[50]

Nada condenable hay, sin embargo, en el tratamiento que de la materia escatológica –procedente en su mayor parte de prédicas de san Vicente, no lo olvidemos– hace este librito. El trecho que media entre el aviso ante la llegada del Anticristo y la identificación del Papa de Roma con el propio Anticristo es abismal, por mucho que en ambos casos se utilice esta figura para insistir en la absoluta necesidad de regeneración de la cristiandad e, incluso, por mucho que en el apócrifo *Ecce positus est hic in ruinam* se afirme que el Anticristo alcanzará la dignidad papal.[51] Sin embargo, no podemos obviar que el azote apocalíptico, aún no siendo exclusivo del ámbito protestante, sí era uno de los temas recurrentes y de mayor fortuna entre los seguidores Lutero, por lo que no hacía falta mucha suspicacia para incardinar esta temática en un mismo ámbito espiritual.[52]

49. Me hago eco del planteamiento de Boeglin en su introducción a Boeglin, Terricabras y Kahn (2018: 2), obra fundamental para el estudio de la Reforma en la península ibérica durante el siglo xvi.

50. El estado de decadencia que conoce la imprenta a partir de 1445, sobre todo, hizo que Jácome raramente publicase novedades y que optase por la reedición de trabajos que ya eran populares; Griffin solo identifica entre sus trabajos un libro no publicado previamente por los Cromberger, una "edición oportunista" del libro *Entre los remedios*, de Bartolomé de las Casas, impreso en 1552 (1991: 144). En el caso de los sermones sobre el Anticristo, no tenemos noticia de ediciones anteriores, por lo que no podemos descartar la posibilidad de que se trate también de una edición oportunista que, aprovechando la coyuntura favorable, se utilizase también como medio rápido para conseguir beneficios económicos.

51. El anónimo autor de este texto aclarará que "No digo yo que será hecho papa, empero ýdolo levantado contra el papa verdadero" que seguirá en Roma, reconocido solo por los verdaderos cristianos.

52. Es interesante notar que en la carta inicial aparece una declaración de recta ortodoxia, cuando se alude a los libros de "falsas y suzias doctrinas" que deberían ser prohibidos; quizá esta afirmación, junto con la anonimia de la carta, responda a la plena consciencia de la inestabilidad de las

La identificación del Anticristo con el Papa no era solo una estrategia de la propaganda luterana, sino que se trataba de un convencimiento del propio heresiarca, según confirman sus escritos privados desde los primeros años de la década de los veinte.[53] Tal creencia terminaría por convertirse en un elemento confesional desde que apareciera por primera vez en los Artículos de la fe de la Liga Esmalcalda, elaborados en 1537 por el propio Lutero, como indica Vega Ramos, "y se mantienen en la *Formula concordiae* (1577) y el *Liber concordiae* (1580), que establecen la ortodoxia luterana frente a Trento y los reformadores disidentes".[54] Entendemos ahora mejor el alcance que tuvo el hallazgo entre los libros clandestinos dirigidos a Constantino de la Fuente del ejemplar impreso en 1556 de la *Imagen del Anticristo*, de Bernardino Ochino, y aún más el de los escritos propios en los que se hacía eco de esta tesis luterana. Entendemos, asimismo, la importancia que tuvo un acontecimiento en apariencia anecdótico acaecido tras la detención de otro personaje vinculado al grupo sevillano, cuyas obras, por cierto, también fueron impresas en el taller de los Cromberger y condenadas por la Inquisición: me refiero a Domingo de Valtanás. Su proceso fue incoado en 1560 y terminó con su apresamiento en febrero de 1561; ya fuera su comportamiento indecoroso con las feligresas a las que confesaba y su condición blasfema, como consta en la acusación oficial, ya fuera realmente el carácter de sus doctrinas lo que provocó esta situación, lo cierto es que resulta evidente su "cercanía teológica y espiritual con las avanzadillas del movimiento reformador sevillano";[55] no en vano, entre los más cercanos al predicador se interpretó que fue precisamente su reputación de reformista la causa de su desgracia, y así fue puesto de manifiesto en el pasquín que, pocos días después de su apresamiento, apareció por las calles de Sevilla, en el que se manifestaba la gran infamia que la Iglesia de Roma había cometido:

> San Baltanás y los demás mártires de Jesucristo, rogad a Dios por su verdadera Iglesia, para que firme y constante en la verdad, sufra y padezca la persecución de la sinagoga de Satanás y las cárceles y tormentos y martirios de los mártires del Anticristo que está en Triana.[56]

---

fronteras entre lo heterodoxo y lo que no lo es, en un momento en el que se están trazando los parámetros de la ortodoxia. Tanto una como otra funcionarían como medidas profilácticas ante las, cuando menos, ambiguas relaciones que esta colección podría tener con ciertos grupos sospechosos de herejía.

53. Roso Díaz (2015: 126).

54. Vega Ramos (1994: 127).

55. Civale (2007: 200); en este trabajo, entre otras consideraciones de gran interés, Civale expone las diversas opiniones vertidas por la crítica en torno a cuáles pudieron ser, realmente, los motivos que llevaron a la condena inquisitorial de Domingo de Valtanás por mucho que la acusación oficial fuese de lascivia y blasfemia herética.

56. *Apud* Civale (2007: 201). El documento ha sido editado también por Schäfer (1969: 338) y por Huerga y Sáiz (1963: 21).

Sebastián Martínez, el autor de esta proclama –y a quien no debemos confundir con el impresor del mismo nombre–, nos presenta al predicador como mártir y santo a ojos de los grupos filoluteranos, aludiendo precisamente al consabido motivo del Anticristo papal; aunque más adelante me referiré a ello, no está de más adelantar que también en 1559, en Sevilla y en Toledo, dos años antes de la publicación en la segunda de las ciudades mencionadas de los sermones sobre el Anticristo de san Vicente Ferrer, este Sebastián había difundido diatribas parecidas, con lo que provocó el inicio de la persecución de los inquisidores locales contra los toledanos que clandestinamente pudieran seguir las erradas doctrinas del hereje alemán.[57]

En definitiva, así estaban las cosas pocos años después de la publicación de los sermones de san Vicente. La palabra autorizada del santo, rescatada para abonar discusiones que se desarrollaban en el seno de la Iglesia romana mientras se gestaban otras sensibilidades más o menos subversivas, venía más que al pelo para prestar cierto grado de verosimilitud a ideas como las difundidas en panfletos claramente luteranos, tal la *Imagen del Anticristo* que llegó en la valija de Julianillo o la arenga con la que Sebastián Martínez denostaba a quienes condenaron a Valtanás en 1561. Al fin y al cabo, el Anticristo del siglo xv, trasladado al xvi, bien podía identificarse con el mismo del que hablaban el heresiarca y sus seguidores, y que no era otro que el mismo Papa: lo ortodoxo, interpretado a la luz de lo heterodoxo, adquiría matices que nada gustaron a los revisionistas del santo, como Vicente Justiniano Antist. El disgusto se justifica aún más cuando comprobamos que esta colección se reeditó poco después precisamente en Valladolid, el otro foco de herejía desmantelado por esos mismos años, y después en Toledo, en la misma época en la que salieron a la luz varios escritos luteranos, como veremos en el apartado siguiente, y que incluso siguió difundiéndose con éxito tras la conclusión del Concilio tridentino, pese a que en la carta inicial dirigida al cristiano lector aparecen algunas tesis discutidas en el ámbito de la Reforma que, finalmente, fueron dirimidas en Trento en sentido contrario a lo defendido en esta epístola: me refiero al debate sobre la frecuente comunión.

Resulta llamativa la vehemencia con la que se defiende en el libro vicentino esta práctica eucarística, y más aún la áspera crítica que se vierte contra aquellos que se oponen a la misma, hasta el punto de considerarlos dignos del castigo infernal. El párrafo, aunque extenso, no tiene desperdicio:

> Si alguno quiere bivir bien o hazer alguna buena obra (entre muchas quiero una señalar como una de las mejores que el christiano puede hazer, que por ser tal ay tantos que la contradizen), si alguno frequenta la sanctíssima comunión como uno de los más altos remedios para la salud de su ánima (a quien avíamos todos de favorecer y animar a que más la frequentassen, aparejarnos a imitarlos en tal alta y santa obra de donde nuestro Señor recibe tantos servicios, los defunctos tanto consuelo,

57. Clive Griffin (2005: 8-9). Véase también Dedieu (1989: 290-292).

> nuestras ánimas y cuerpos tanto bien y contentamiento), ay mil murmuradores y detratores, y aún travajan de estorvarlos como hombres ya obstinados en los vicios, de quien se puede dezir lo que aquella summa verdad Iesú Christo dixo por sant Matheo, capítulo veynte y tres: "No queréys emendar vuestras malas costumbres, y a los que quieren, estorváys". ¡Ay de los tales! ¡Con quánto rigor serán castigados! ¿Qué es todo esto sino traje y librea del infierno y quererse apartar de nuestro principio y fin, que es Dios, y llegarse al demonio, cruel enemigo nuestro, que les tratará conforme a quien es y ellos merecen, contrario a la voluntad y mandamientos del dulcíssimo Iesú Christo en ymitarle en sus obras y ser obediente a sus consejos, siguiendo grandemente su voluntad?[58]

Como ya señaló Bataillon, este debate "fue punto de encuentro entre los reformadores católicos y los protestantes. De ahí tal vez una cierta desconfianza contra la propaganda en favor de la comunión frecuente como innovación sospechosa y no sin peligro"[59]; algo lógico si consideramos que la defensa de una espiritualidad interior y cristológica veía en ella una de las vías más efectiva para dotar al alma de alimento espiritual con el que conseguir la unión mística, perseguida tanto por observantes como por alumbrados y defensores de un misticismo no siempre acorde con el acostumbrado en la Iglesia romana. En el ámbito de los frailes reformados, Francisco de Osuna se convirtió en el adalid en la defensa de esta rutina, que desarrolló fundamentalmente en su *Gracioso convite de las gracias del santo sacramento del altar*, publicado en el taller de los Cromberger en 1530 y en 1544. No está de más recordar que por esas mismas prensas pasó su *Abecedario espiritual* (la primera parte, en 1528), obra que decidió fijar en letras de molde precisamente ante "la necesidad de cerrar sus textos manuscritos frente a intervenciones de manos ajenas y deslindar con nitidez la doctrina del recogimiento del polémico dexamiento de los alumbrados toledanos".[60]

El grupo sevillano también será un ferviente defensor de esta rutina en la comunión. Constantino de la Fuente, en la *Suma de doctrina christiana*, editada por Juan Cromberger en 1543 y un año después por su viuda, hará explícita su certidumbre de que la eucaristía, memorial de la Pasión, es un sacramento de institución divina, al tiempo que reconoce que "el enfriamiento del amor divino entre los hombres los ha hecho más y más remisos en la frecuencia de la comunión", pese a que "la comunión más frecuente es loable, con tal que esté limpia de escándalo, de soberbia y de hipocresía".[61] También Domingo de Valtanás insistirá en la importancia de la reiteración eucarística como práctica idónea para el ascesis espiritual en su *Apología de la frecuente comunión* (1558), cuya escritura justifica con estas palabras: "Cúlpanme porque aconsejo la frecuencia

58. D[1], sign. Aij. Edito el texto de la edición vallisoletana de 1557 puesto que, como ya he apuntado, lamentablemente la pérdida de folios en el impreso sevillano de 1549 afecta a este texto.
59. Bataillon (2014: 94).
60. Pérez García (2013: 121).
61. Bataillon (1991: 538).

de la santa comunión del Cuerpo del Redemptor", algo que, según confiesa más adelante, lleva haciendo más de cuarenta y cinco años.[62] No está de más señalar que el prólogo de este opúsculo recuerda en más de un aspecto a la anónima carta impresa al frente de los sermones de san Vicente.

En cualquier caso, esta postura defendida dentro del debate católico discurre paralela a la convicción luterana de los beneficios que reporta tal práctica. Tan temprana fue esta certeza entre los seguidores del monje de Wittenberg, que ya en 1524 el combativo teólogo Clichtove formulaba en su *Antilutherus* una tesis en la que se consideraba la frecuente comunión una característica identificativa de la doctrina herética: "No es conveniente, en nuestros días, que los laicos comulguen obligatoriamente todos los domingos, como quiere Lutero".[63] Nada extraña, pues, que el inicial recelo inquisitorial terminara en prohibición: en 1559 el Índice de Valdés incluye varios libros dedicados a la defensa de esta práctica, entre ellos el *Gracioso convite*, de Osuna, la obra de Constantino y un *Aviso breve para rescebir la comunión a menudo, traduzido de toscano por el maestro Bernardino*, que, en opinión de De Bujanda, bien podría ser Bernardino Ochino.[64]

El libro de san Vicente acababa de publicarse en Valladolid solo un año antes de la prohibición inquisitorial; curiosamente, en su portada se incluye un grabado que parece desplazar la materia apocalíptica en favor de la eucarística: en él, el cáliz y la hostia parecen presidir, desde una posición central, el acto homilético de san Vicente ante un grupo de feligreses (Figura 6). La misma iconografía, sin apenas variaciones, se repetirá en varias ediciones posteriores a 1559.[65]

Las ediciones de Valladolid (1557) y Toledo (1561), con la de Sevilla (1549)

La identificación de los focos luteranos de Valladolid y de algunas urbes cercanas por las mismas fechas en las que se desmanteló el de la capital hispalense sirvió a Fernando de Valdés para certificar la infestación luterana en Castilla; más allá de su visión catastrofista, lo cierto es que no le faltaba razón al inquisidor general, puesto que tampoco el núcleo vallisoletano, como señala Boeglin con relación al sevillano, se limitó a "una simple reformulación de tesis erasmistas [...] sino que revela una convergencia hacia la Reforma y una adhesión al núcleo doctrinal protestante en diversos aspectos".[66]

62. Huerga y Sáinz Rodríguez (1963: 195).
63. Bataillon (2014: 94).
64. Bujanda (1984: 453).
65. La encontramos en D^2, B, S^3 y S^4.
66. Boeglin (2005: 163). Véanse también Alonso Burgos (1983) y el estudio ya clásico de Tellechea Idígoras (1977).

Figura 6
Valladolid, Pedro Clemente, 1557
Sign. A1.r. Portada
(Procedencia de la imagen: Archivo de la Catedral de Valencia)

Si en Sevilla la intensa labor predicadora de Egidio, el doctor Constantino y sus seguidores había conseguido extender la sensibilidad reformista a buena parte de la sociedad, en este caso el área de influencia parece limitarse al clero y a la aristocracia. Aunque nos refiramos al grupo de Valladolid, sobre todo por ser allí donde se celebró el auto de fe de 1559, en realidad nos las habemos con varios núcleos articulados sobre un sistema de relaciones previas entre sus integrantes, lo que favorecía la comunicación, el intercambio y la irradiación de ideas; entre ellos, los reunidos en torno a Carlos de Seso, en Toro, que parece haber sido el núcleo irradiador del luteranismo en Castilla desde 1554, y el que se configura alrededor de Agustín de Cazalla, en Valladolid.[67] Precisamente al último de ellos parece que visitó Egidio en Zamora el año 1555, poco antes de morir, aprovechando su viaje como procurador para defender en la corte los intereses del cabildo; al menos esa es la conclusión a la que llevó el posterior descubrimiento de estos grupos luteranos, y fue un motivo importante para que se abriera un nuevo proceso contra él, en este caso *post mortem*, que concluyó con el desenterramiento y la quema de sus huesos en el auto de fe de 1560.[68]

El encuentro entre estos dos personajes no es sino la constatación de la relación que había entre el núcleo protestante del sur y los del norte, tal y como ponen de manifiesto las lecturas en las que se ocupaban los de Valladolid y alrededores. Uno de los centros de referencia en el que Cazalla y los suyos propagaban sus ideas era el convento benedictino de Santa María de Belén, en el que las monjas tenían como lectura habitual y tema de conversación con quienes las visitaban la *Doctrina cristiana* de Constantino; también algunos dominicos del colegio de San Gregorio y convento de San Pablo que despertaron la sospecha del Santo Oficio se habían mostrado partidarios de la obra del predicador de Sevilla, aunque ninguno de ellos fue finalmente procesado, y el círculo creado en torno a Carlos de Seso en Toro, frecuentado por muchos de los que después fueron condenados en el auto de Valladolid, también era asiduo a la *Suma de doctrina cristiana* y a los sermones de Constantino; ahí, según consta en la documentación inquisitorial, el intercambio de libros era una práctica común.[69]

Vemos, pues, que al menos desde 1554, con la llegada de Carlos de Seso a Toro como corregidor, y 1559, año en el que se celebra el auto de fe, la difusión de las ideas protestantes en el núcleo de Valladolid se promovía en muchos casos con la lectura de las más conspicuas autoridades en la materia, entre las que ya se contaba Constantino de la Fuente. Ante panorama tal, resulta curioso, cuando menos, que en 1557 se publique en esa ciudad la colección de los sermones de san Vicente Ferrer sobre el Anticristo con los símbolos eucarísticos en la porta-

67. Para el conocimiento de los diversos grupos surgidos en Castilla y sus relaciones es fundamental el trabajo de Moreno (2018), que aquí utilizo.
68. Vázquez de Prada (2009: 115).
69. Moreno (2018: 187-192).

da, ajenos tanto al acto homilético como a la temática apocalíptica, pero no al ideario reformista. Tal vez no sea un dislate suponer que junto a los libros que tuvieron que llegar desde Sevilla para consumo de estos cenáculos –impresos muchos de ellos en el taller de los Cromberger–, bien pudo haber algún ejemplar del librito vicentino: al menos uno de ellos, o una copia descrita de uno de ellos, sirvió para que Pedro Clemente, el impresor de Valladolid, se ahorrase el trabajo de preparar el original de imprenta, limitándose a copiar la composición sevillana ajustándola donde era necesario para poder cuadrar formas en los casos en los que, por algún motivo, se había alterado la cuenta del original, como veremos después.

Poco sabemos de este impresor, que debía de ser de los más modestos de la ciudad.[70] A la vista de este ejemplar, al menos, Pedro Clemente parece compartir la misma suerte que la mayor parte de los impresores de Valladolid en el siglo xvi, quienes, como indica Rojo Vega, "no tenían dinero, así que no eran editores, sino simples operarios, obreros. O los libros los costeaba el autor, o algún librero de los de Medina del Campo. Ellos se limitaban a poner las manos, a la mano de obra".[71] En esta ocasión ni siquiera fue un librero de Medina del Campo quien se ocupó de costear el libro, sino uno mucho más modesto, Andrés Fanega, considerado entre aquellos de poca importancia que "malvivieron durante toda su vida y, por lo general, murieron llenos de deudas",[72] aunque en este caso parece que logró prosperar después en tierras de Granada.

Los datos dispersos en la escasa documentación conocida sobre Fanega y los que ofrecen las portadas y colofones de los libros que costeó nos informan de que había sido aprendiz del librero Mateo de Espinosa en Valladolid;[73] en esa ciudad se había hecho cargo, junto con Antonio Sopuerta, de la edición del *Libro muy prouechoso para todo fiel christiano intitulado Sermonario Quadragessimal Medicinal*, impreso en casa de Sebastián Martínez en 1553, cuatro años antes de costear los sermones de san Vicente; no obstante en 1551 se le nombra como "mercader de libros, vezino de Granada" en la edición de la *Doctrina del seráfico doctor Sant Buenaventura en romance* (Baeza, 1551). En 1569 es portero de la Real Audiencia de Granada y "uno de los libreros más notorios de la ciudad";[74] sabemos que muere en esa ciudad ocupando la portería de la Chancillería, que en 1589 está ya vacante, como indica Ezquerra Revilla.[75] Años después, en 1594, Beatriz Delgado, viuda de Benito Boyer, daba poder a Francisco García para cobrar de él "cinco cajones de libros de latin y romance encuadernados y por

70. Según la documentación aportada por Rojo Vega, estaba "casado con Inés Gallego y acreditado en Valladolid entre 1533, 'imprimidor en el arrabal de San Juan', y 1557" (2014: 253).
71. Rojo Vega (2014: 253).
72. Rojo Vega (2014: 253).
73. Rojo Vega (2014: 255, n. 65).
74. Álvarez Márquez (2007: 164).
75. Ezquerra Revilla (2019: 75).

encuadernar que son los que en él de pedimiento de mi marido se depositaron como bienes de andres fanega vecino de granada difunto para hacer pago al dicho mi marido"[76].

En cualquier caso, la actividad de Andrés Fanega nos sitúa en el terreno del librero que, obviamente, fuera cual fuese el interés personal por las obras que sufragaba, perseguía el beneficio propio del mercader, y más durante sus años menos boyantes. Suponemos que la inversión en el libro de san Vicente debía de ser un negocio poco arriesgado con el que se pretendía un rápido beneficio económico; por un lado, la elaboración en una prensa modesta, en la que, además, se simplificó el trabajo del componedor y se prescindió de correctores, abarataba los costes de producción; por otro, la identificación del libro como lectura conveniente entre los reformistas de la zona, idea fomentada por el reclamo propagandístico del grabado en la portada, garantizaba su consumo en esos ámbitos lectores.

No será esta, sin embargo, la última vez que la colección sobre el Anticristo aparezca vinculada a núcleos protestantes. Precisamente en 1561, año en el que el Santo Oficio se afana en la búsqueda de agitadores luteranos en Toledo, se publica el librito vicentino en las prensas que Miguel Ferrer mantiene en esa ciudad, en la que, por cierto, la actividad editorial se dirigía sobre todo a la impresión en lengua vernácula para el sector más popular del mercado;[77] Ferrer, también librero, se especializa en la producción de textos religiosos dirigidos a este público, aunque también imprime algunos relatos de popularidad en la época.[78]

En un ambiente marcado por el peso del alumbradismo que llevó a la promulgación del Edicto de 1525, por la vigilancia inquisitorial tras el descubrimiento de los cenáculos de Valladolid y por las sospechas que llevaron al arresto del arzobispo Bartolomé Carranza en agosto de 1559, se produjeron en las calles de Toledo algunos acontecimientos subversivos que ponían en evidencia, una vez más, las relaciones establecidas entre los diversos núcleos protestantes de la Península.[79] Como bien resume Thomas, la noche del 14 de octubre de 1559, solo seis días después del segundo auto de fe celebrado en Valladolid, aparecieron en varias capillas de la catedral copias manuscritas de un panfleto anónimo, semejante al encontrado la mañana anterior en las puertas de algunas casas, en el que en una introducción en prosa y en varias coplas, se sometía a dura crítica la Iglesia y el Papa, al que se identificaba de forma explícita con el Anticristo; estas diatribas no disimulaban en absoluto la llamada a la rebelión contra Roma:

76. Rojo Vega (2014: 255, n. 65).
77. Griffin (1991: 36).
78. Delgado Casado (1966: 235).
79. Sobre las circunstancias en torno al arzobispo y sus relaciones con la Inquisición, véase López Vela (2013).

Despierta Christiano, no estés tan muerto
pues el antichristo es ya descubierto
todo hombre se avise y no esté dormido
que el antichristo es ya venido.

Papa se llama el hijo perdido
no viene solo el traidor malvado
gran compañía trae justa consigo
todos debajo del pontificado.[80]

Aunque, por lo que parece, no era la única vez que algo así sucedía en la ciudad,[81] este hecho fue el desencadenante de la búsqueda rocambolesca de una célula luterana en Toledo; sin embargo, la pesquisa no solamente tardaría en dar los frutos esperados, sino que provocó la rápida huida del misterioso hereje a Ávila y a Sevilla, donde difundió libelos parecidos; finalmente, fue detenido a comienzos de 1562 y, poco después, relajado en persona en el auto de fe celebrado en la capital hispalense ese mismo año. El enigmático personaje no era otro que el clérigo de Alcalá de Henares Sebastián Martínez, el mismo que había proferido sus ácidas críticas en Sevilla tras la detención de Valtanás en 1561.

Los documentos dados a conocer por Griffin nos revelan que antes del suceso en Toledo había sido discípulo de Constantino de la Fuente en Sevilla; en esa misma ciudad, en sus años jóvenes, Sebastián Martínez sirvió, entre otros, a un clérigo ciego llamado Gaspar Ortiz, quien en la década de los cincuenta solía dar cobijo seguro a Julianillo cada vez que volvía de sus misiones secretas y, según testificaron algunos tras su arresto en 1558, había sido también cómplice de los tres cabecillas del grupo luterano –Juan Gil, Constantino y Francisco de Vargas– ocultando sus escritos. La actividad del clérigo Sebastián no se limitó al apoyo de los instigadores sevillanos o a la difusión de efímeras proclamas manuscritas, sino que también debió de dedicarse a la impresión de folletos protestantes, como muestra el hecho de que los inquisidores le confiscaran una prensa portátil y otras herramientas para imprimir, algunas hojas escandalosas ya impresas y diez reales de plata. La amenaza de una infección herética percibida tras estos acontecimientos intensificó la vigilancia sobre Toledo, lo que permitió que solo dos años después de la ejecución de Sebastián Martínez se descubriera un grupo de partidarios de la Reforma, formado en su mayoría por comerciantes e impresores de naipes extranjeros –casi todos normandos– que, aunque establecidos en Toledo desde seis o siete años antes y aparentando una ortodoxia católica indu-

80. Thomas (2001: 237-249). El panfleto ha sido editado por varios autores, entre otros, López Muñoz (2011: II, 176-180) y López Vela (2013: 267-273); en este caso tomo los versos de Wagner (2001: 237-238).

81. Según indica Thomas, "un panfleto similar ya había sido repartido por la ciudad en el mes de septiembre, cuando el inquisidor Ramírez se encontraba de visita en Alcalá de Henares" (2001: 238).

dable, introdujeron libros de contrabando y mantuvieron una intensa relación con los hugonotes franceses, y quién sabe si promovieron también la impresión de algún tipo de literatura clandestina; finalmente, sus causas serían llevadas al auto de fe celebrado en junio de 1565 en Toledo.[82]

Sea como fuere, los datos que hasta ahora hemos repasado nos informan de que tanto las comunidades de Valladolid calificadas de luteranas como el hereje de Toledo tenían relaciones más o menos directas con el grupo de reformadores sevillanos, entre las que estaban el intercambio de libros y de material impreso de distinta naturaleza. Tomando esto en consideración junto con el propio contenido y carácter de la colección vicentina, no nos extraña, por un lado, que las tres ediciones más antiguas de la misma fuesen impresas en esas tres ciudades;[83] en este sentido, tal vez no sea banal señalar que Miguel Ferrer renuncia a los símbolos eucarísticos de la portada vallisoletana y utiliza en su lugar un grabado en el que san Vicente Ferrer aparece como un ángel con las alas desplegadas, en clara referencia al ángel del Apocalipsis con el que el propio santo se había identificado; una imagen acorde con el marcado tono apocalíptico que, desde la aparición de los primeros alumbrados, caracterizó a los grupos reformistas de Toledo, y que se mantiene efusivamente en los panfletos de Sebastián Martínez. Por otro lado, tampoco nos extraña que las tres ediciones presenten la misma composición tipográfica, errores comunes y algunas relaciones textuales que solo podemos explicar si consideramos el uso de ejemplares impresos de las más antiguas como originales de imprenta para elaborar las posteriores; los trabajos de filiación hechos hasta ahora me llevan a pensar que fue un ejemplar sevillano (S^1), o copiado de él, el que sirvió para componer las otras dos ediciones (D^1 y T^1).[84]

Sirvan como muestra algunos ejemplos aportados por la *collatio codicum* en los que es fácil vislumbrar el empeño de los componedores por recuperar la *ratio typographica* cuando alguna circunstancia altera la cuenta del original, llegando incluso a provocar en algún momento la inclusión de lo que Rico denomina "variantes de origen tipográfico".[85]

82. Griffin (2005- 8-10).

83. Téngase en cuenta que Vindel da noticia de una edición impresa en Valencia en 1550, según indica, aunque en la reproducción que proporciona de la portada no aparece ningún año; lamentablemente, no conservamos ningún ejemplar. En cualquier caso, y al margen de la importancia que en Valencia tuvieron algunas corrientes espirituales ligadas al franciscanismo o al alumbradismo, la vitalidad editorial de este libro allí se explica fácilmente si consideramos que su autor era uno de los hijos más notables y patrono de la ciudad, con lo que su éxito era previsible.

84. Del resto de ediciones de las que hemos conservado ejemplar, solo las sevillanas de 1588 y 1612, y esta pese a imprimirse en letra redonda y no gótica, vuelven a reproducir la misma composición de formas.

85. Rico (2000: 238); me hago eco de las palabras de Rico cuando advierte que "de la *recensio* al *iudicium*, la crítica textual de una transmisión impresa debe apoyarse ininterrumpidamente en la *ratio typographica*" (2000: 239).

En el folio c7.v la plana en S^1 termina con el texto "creeras lo que te digo ser", que continúa en c8.r "verdad". D^1 introduce desde la segunda línea más abreviaturas en la escritura de nasales, de manera que al llegar al final se ve obligado a introducir una variante tipográfica "creeras lo que te digo ser ansí" || "verdad".

En el folio diiij.r, para marcar el inicio de la tercera pieza de la colección, se usa en S^1 una capital ornamentada que no aparece en las otras ediciones (véase figura 2); en el caso de T^1 se utiliza una mayúscula de cuerpo algo mayor que el resto de los tipos de la página, lo que obliga a dilatar el espacio entre las palabras en las líneas siguientes, hasta el punto de dejar alguna parte de la línea en blanco para terminar la página igual que su modelo.

En el folio eiij.v se continúa con la enumeración de varias opiniones iniciada en la página anterior; corresponde aquí relatar desde la tercera hasta la sexta: S^1 utiliza la forma nominal, a veces abreviada "tercera, q̄rta, quinta, sexta" mientras que D^1 se sirve de la numeración romana que, unido al uso de alguna abreviación más que en S^1 en las citas latinas, provoca que el folio termine con más texto impreso. Las dos últimas líneas y la primera de S^1 transmiten:

> todas las gentes.Y que entonces sera la fin del mundo. |
> ¶ Buena gente engañados estays:q̄ esto es ya cumplido q̄ ||
> por los apostoles e martyres y confessores y frayles meno

mientras que en el final de la página impresa en D^1 leemos:

> que entonces sera la findl mundo. ¶ Buena gēte ēgañados |
> estays:que esto es ya cōplido que por los apostoles e mar ||

Sin embargo en eiiij vuelven a coincidir las planas sin esfuerzo del componedor: las dos últimas líneas están dedicadas a la "septima opiniō", párrafo que ambos impresos comienzan en línea nueva, quedando un blanco en la anterior.

En fj.v una inflexión en el discurso hace que tanto S^1 como T^1 comiencen el párrafo en línea nueva, dejando en blanco parte de la anterior, pero no así en D^1, que continúa el texto en la misma línea, con lo que la cuenta del original se altera en esta forma. La última línea de S^1 transmite: "y como vinierō andando vn tiro de ballesta/el vno dllos se", mientras que en D^1 leemos "do vn tiro de ballesta/ el vno dellos se amortecio subitamente"; en la página siguiente el componedor de Valladolid tendrá que ingeniárselas para recuperar la cuenta del original ampliando el espacio entre algunas palabras.

En fin, a estos ejemplos sumemos la errata "eltras" compartida por D^1, T^1 (y repetida en S^2) que se produce entre las galeras aij.v y aiij.r, a la que me referí en las primeras páginas de este trabajo, que muy probablemente también estuviera en S^1, vista la probabilidad de que las ediciones de Valladolid y Toledo no sean copias sucesivas, sino que ambas procedan del ejemplar sevillano. Una errata preciosa que pocas veces se encuentra como error común en el mester de la crítica textual.

Conclusiones

No pocas veces el feliz hallazgo de un impreso perdido en los anaqueles de algún anticuario nos descubre caminos inesperados por los que indagar. En este caso, la aparición del ejemplar de los sermones de san Vicente Ferrer impreso por Jácome Cromberger en 1549 nos ha alumbrado sobre los motivos que originaron esta colección, que hasta ahora solo conocíamos en ediciones posteriores. Pensada desde buen principio para ser difundida a través de la imprenta entre los adeptos a las ideas reformadoras, en un momento en el que las líneas que dibujaban las fronteras entre católicos reformistas y protestantes, e incluso entre las diversas categorías de lo heterodoxo, no estaban perfectamente perfiladas, su vitalidad editorial fue notable hasta las primeras décadas del siglo xvii. Sin embargo, hasta la primera mitad del siglo xx este éxito no tuvo el reconocimiento de los revisionistas del predicador, que incluso silenciaron la existencia del volumen o refutaron su autoría, muy probablemente por haber servido para dar respaldo a ideas y principios que, tras el concilio tridentino, abandonaron el terreno de la sospecha para caer de lleno en el de la herejía. La autoridad del santo y su doctrina sin fisuras permitieron que el libro campara a sus anchas durante años junto a obras que, aunque nacidas en la ortodoxia reformadora, serían incluidas después en los Índices inquisitoriales, y muy probablemente también junto a piezas clandestinas, algunas traídas a España en misiones encubiertas y otras, quizá, impresas secretamente en artilugios como el que el Santo Oficio confiscó al clérigo Sebastián Martínez.

En cualquier caso, tras su publicación en Sevilla, el librito se reeditó precisamente en las dos ciudades en las que el Santo Oficio más tuvo que aguzar su olfato: Valladolid, donde fue descubierto el importante núcleo procesado por luteranismo en 1559, y Toledo, donde el alumbradismo había convertido la ciudad en un importante caldo de cultivo para las ideas protestantes. Las características tipográficas de cada una de las ediciones delatan el uso de ejemplares sevillanos para el proceso de impresión, algo que resulta coherente a la vista de las relaciones entre individuos y los intercambios de libros e ideas que hubo entre estas comunidades.

Tenía razón Francisco Rico cuando señaló la importancia de la imprenta para el conocimiento de algunos aspectos o episodios de nuestra historia que, de otra manera, no hubiesen dejado memoria; desde luego, sin el invento de Gutenberg dificilmente hubiésemos conocido el uso que los reformistas y protestantes españoles pudieron hacer de los sermones de san Vicente Ferrer.

Bibliografía

Alonso Burgos, José, *El luteranismo en Castilla durante el siglo XVI. Autos de fe en Valladolid de 21 de mayo y 8 de octubre de 1559*, Madrid, Real Sitio de San Lorenzo de El Escorial, 1983.

Álvarez Márquez, María del Carmen, *La impresión y el comercio de libros en la Sevilla del quinientos*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2007.

Antist, Vicente Justiniano, *Vida y historia del apostólico predicador Sant Vincente Ferrer valenciano, de la orden de Sancto Domingo: compilada por F. Vincente Justiniano Antist, lector de Theología en la universidad de Luchente, de la misma orden*, Valencia, Pedro de Huete, 1575, ed. José M. de Garganta (O.P.) y Vicente Forcada (O.P.), *Biografía y escritos de San Vicente Ferrer*, Madrid, Católica, 1956, pp. 87-334.

Baranda, Nieves e Infantes, Víctor, "Historias caballerescas breves", en *Amadís de Gaula, 1508: quinientos años de libros de caballerías*, José Manuel Lucía Megías, (coord.), Madrid, Biblioteca Nacional de España-Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2008, pp. 251-253.

Bataillon, Marcel, *Erasmo y España*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1991.

—, *Los jesuitas en la España del siglo XVI*, Méjico, Fondo de Cultura Económica, 2014.

Boeglin, Michel, *L'Inquisition espagnole au landemain du concile de Trente. Le tribunal du Saint-Office de Séville*, 1560-1700, Montpellier, ETILAL / Université Montpellier III, 2003.

—, "Evangelismo y sensibilidad religiosa en la Sevilla del Quinientos: consideraciones acerca de la represión de los luteranos sevillanos", *Studia historica: Historia Moderna*, 27 (2005), pp. 163-189.

—, "El licenciado Juan González (1529?-1559): predicador morisco en Sevilla y discípulo del doctor Egidio", *Estudis*, 38 (2012), pp. 235-255.

—, "Constantino de la Fuente. Irenismo y herejía a mediados del siglo XVI en Castilla. Aspectos de la disidencia religiosa en Castilla-La Mancha en el siglo XVI", *Disidencia religiosa en Castilla La Nueva en el siglo XVI*, Ignacio J. García Pinilla, (coord.), 2013, pp. 223-249.

—, Ignasi Fernández Terricabras y David Kahn, (dirs.), *Reforma y disidencia religiosa. La recepción de las doctrinas reformadas en la península ibérica en el siglo XVI*, en Madrid, Casa de Velázquez, 2018.

Brettle, Sigismund, *San Vicente Ferrer und sein literarischer Nachlass*, Münster in Westf., Aschendorffschen Verlagsbuchhandlung, 1924.

Bujanda, Jesús M. de, *Index de l'Inquisition Espagnole. 1551, 1554, 1559*, Sherbrooke, Centre d'Études de la Renaissance, Université de Sherbrooke, 1984.

Cátedra, Pedro M., *La historiografía en verso en la época de los Reyes Católicos. Juan Barba y su "Consolatoria de Castilla"*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1989.

—, *Sermón, sociedad y literatura en la Edad Media. San Vicente Ferrer en Castilla (1411–1412)*, Valladolid, Junta de Castilla y León, 1994.

Civale, Gianclaudio, "Domingo de Baltanás, monje solicitante en la encrucijada religiosa andaluza: confesión, Inquisición y Compañía de Jesús en la Sevilla del Siglo de Oro", *Hispania Sacra*, 59, nº.119 (2007), pp. 197-241.

Dedieu, Jean-Pierre, *L'administration de la foi: l'Inquisition de Tolède, XVIE-XVIIIE siècle*, Madrid, Casa de Velázquez, 1989.

Delgado Casado, Juan, *Diccionario de impresores españoles (siglos XV-XVII)*, Madrid, Arco, 1996, 2 vols.

Delumeau, Jean, *El miedo en Occidente*, Madrid, Taurus, 1989.

Droz, Eugénie, "Note sur les impressions genevoises transportées par Hernández", *Bibliotheque d'Humanisme et de Renaissance*, 22 (1960), pp. 119-132.

Ezquerra Revilla, Ignacio de, "Indicio del ámbito doméstico regio en las chancillerías y audiencias: los porteros de Cámara (siglos xvi-xvii)", *Historia. Instituciones. Documentos*, 37 (2019), pp. 63-85.

Fagès, Pierre-Henri D., *Notes et documents de l'Histoire de Sant Vincent Ferrier*, Lovaina, A Uystpruyst, 1905.

García Pinilla, Ignacio J., "Lectores y lectura clandestina en el grupo protestante sevillano del siglo xvi", en *Lectura y culpa en el siglo xvi*, María José Vega Ramos e Iveta Nakládalová, coords., Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona, 2012, pp. 45-62.

Giesen, Christine, "Audacia y precaución: Constantino Ponce de la Fuente, defensor del protestantismo", *Res Publica. Revista de Historia de las Ideas Políticas*, 20, nº. 2 (2017), pp. 227-241.

Gil, Juan, *Los conversos y la Inquisición sevillana*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2000-2003, 8 vols.

Gilbert, Françoise, (ed.), *Martín Martínez de Ampiés, Libro del Anticristo. Declaración... del sermón de San Vicente (1496)*, Pamplona, EUNSA, 1999.

Gilmont, Jean-François, "La propagande protestante de Geneve vers l'Espagne au xvie siecle", en *De libros, librerías, imprentas y lectores*, Pedro M. Cátedra y Mª. Luisa López Vidriero, (dirs.), Salamanca, Universidad de Salamanca/Seminario de Estudios Medievales y Renacentistas, 2002, pp. 119-133.

Griffin, Clive, *Los Cromberger. La historia de una imprenta del siglo XVI en Sevilla y Méjico*, Madrid, Ediciones de Cultura Hispánica, 1991.

—, *Journeymen-printers, Heresy and the Inquisition in Sixteenth-Century Spain*, Oxford, Oxford University Press, 2005.

—, "Économie et dévotion dans le monde ibérique pendant la seconde moitié du xvie siècle: compagnons-imprimeurs et Inquisition espagnole", en *L'économie des dévotions: commerce, croyances et objets de piété à l'époque moderne*, Albrecht Burkardt, (dir.), Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2016, pp. 313-320.

Huerga, Álvaro, y Pedro Sáinz Rodríguez, *Fray Domingo de Valtanás, O.P. Apología sobre ciertas materias morales en que hay opinión y Apología de la comunión frecuente*, Barcelona, Juan Flors, 1963.

Longhurst, John E., "Julián Hernández, protestant martyr", *Bibliotheque d'Humanisme et de Renaissance*, 22 (1960), pp. 90-118.

López Muñoz, Tomás, *La Reforma en la Sevilla del XVI*, Sevilla, MAD, 2011, 2 vols.

López Vela, Roberto, "Los programas del arzobispo Carranza, la acción del Santo Oficio en Toledo y la crítica a la Inquisición (1558-1559), *Huarte de San Juan. Geografía e Historia*, 20 (2013), pp. 201-273.

Luttikhuizen, Frances, "Constantino de la Fuente (1502-1560), de predicador aclamado a hereje olvidado", *Hispania Sacra*, 70, nº. 141 (2018), pp. 29-38.

Milhou, Alain, *Colón y su mentalidad mesiánica en el ambiente franciscanista español*, Valladolid, Casa-Museo de Colón / Seminario Americanista de la Universidad de Valladolid, 1983.

Moreno, Doris, "El protestantismo castellano revisitado: geografía y recepción", en *Reforma y disidencia religiosa. La recepción de las doctrinas reformadas en la península ibérica en el siglo XVI*, Michel Boeglin, Ignasi Fernández Terricabras y David Kahn, (dirs.), Madrid, Casa de Velázquez, 2018, en 181-197.

Ollero Pina, Juan Antonio, "Clérigos, universitarios y herejes. la Universidad de Sevilla y la formación académica del cabildo eclesiástico", en *Universidades hispánicas. Modelos territoriales en la Edad Moderna (I),* Luis Enrique Rodríguez San Pedro Bezares y Juan Luis Polo Rodríguez, coords., Salamanca, Universidad de Salamanca, 2005, pp. 107-195.

Palau y Dulcet, Antonio, *Manual del Librero Hispanoamericano*, XIX, Barcelona, Librería Palau, 1967.

Pastore, Stefania, *Il vangelo e la spada. L'inquisizione di Castiglia e i suoi critici (1460-1568)*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2003.

—, *Un'eresia spagnola. Spiritualità conversa, alumbradismo e Inquisizione (1449-1559)*, Firenze, Olschki, 2004.

Pérez García, Rafael M., "La obra de Francisco de Osuna y la censura", en *Textos castigados. La censura literaria en el Siglo de Oro*, Eugenia Fosalba y María José Vega, (eds)., Berna, Peter Lang, 2013, pp. 119-148.

Quétif, Jacques (O.P.) y Echard, Jacobus (O.P.), *Scriptores ordinis praedicatorum recensiti*, Paris, J. B. Christophe Ballard-Nicolaum Simart, vol. I, 1719, vol. II, 1721. Ed. facsímil, Torino, Bottega d'Erasmo, 1961.

Ramos, Rafael, "El *Libro del Milenio* de fray Juan Unay: ¿una apología de Fernando el Católico?", en *Actas del VI Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Alcalá de Henares, 12-16 de septiembre de 1995)*, José Manuel Lucía Megías, ed., Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá, 1994, II, pp. 1241–1247.

—, "Amadís de Gaula y la tradicción apocalíptica medieval: La torre y la espada", en *Amadís de Gaula: quinientos años después. Estudios en homenaje a Juan Manuel Cacho Blecua*, José Manuel Lucía Megías, Mª. Carmen Marín Pina, Ana Carmen Bueno Serrano, (eds)., Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2008, pp. 611-625.

Rico, Francisco, "Crítica textual y transmisión impresa (para la edición de "La Celestina")", *Imprenta y crítica textual en el Siglo de Oro*, Francisco Rico, (dir.), Valladolid, Fundación Santander Central Hispano y Centro para la Edición de los Clásicos Españoles, 2000, 223-241.

—, (dir.), *Imprenta y crítica textual en el Siglo de Oro*, Valladolid, Fundación Santander Central Hispano y Centro para la Edición de los Clásicos Españoles, 2000.

Rojo Vega, Anastasio, "Nuevos datos para la historia de la imprenta y del comercio de libros impresos en Valladolid (1481-1545), en *Texto, edición y público lector en los albores de la imprenta*, Marta Haro y José Luis Canet, (eds)., Valencia, Universitat de València, 2014, pp. 243-261.

Roso Díaz, José, "Emblemas del Papado. la representación del vicio en la propaganda protestante alemana del siglo xvi", *Imago. Revista de Emblemática y Cultura Visual*, 7 (2015), pp. 123-133.

Schäfer, Ernst, *Beiträge zur Geschichte der Spanischen Protestantismus und der Inquisition*, Aalen, Scientia Verlag 1969.

Tellechea Idígoras, José I., *Tiempos recios. Inquisición y heterodoxias*, Salamanca, Sígueme, 1977.

Thomas, Werner, *La represión del protestantismo en España, 1517-1648*, Lovaina, Leuven Univesity Press, 2001.

Toro Pascua, María Isabel, "Literatura popular religiosa en el siglo XVI: los sermones impresos de san Vicente Ferrer", *Studia Aurea. Actas del III Congreso de la AISO (Toulouse, 1993). III. Prosa*, Ignacio Arellano *et alii*, (eds)., Pamplona/Toulouse, Griso/Lemso, 1996, pp. 521–529.

—, "Las versiones castellanas del sermón *Ecce positus est hic in ruinam* atribuido a San Vicente Ferrer", en *Actas del VI Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Alcalá de Henares, 12–16 de septiembre de 1995)*, José Manuel Lucía Megías, ed., Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá, 1997, vol. II, pp. 1501–1511.

—, "Imagen y función del Anticristo en algunos textos castellanos del siglo XV", *Via Spiritus*, 6 (1999), pp. 27–63.

—, "La transmisión impresa de los sermones castellanos de san Vicente Ferrer", en *Edición y anotación de textos. Actas del I Congreso de Jóvenes Filólogos (A Coruña, 25–28 de septiembre de 1996)*, Carmen Parrilla *et al.*, (eds)., La Coruña, Universidad de A Coruña, 1999, vol. II, pp. 719–730.

—, "*Amadís de Gaula* y la tradición apocalíptica medieval: la figura del Endriago", en *Amadís de Gaula: quinientos años después. Estudios en homenaje a Juan Manuel Cacho Blecua*, José Manuel Lucía Megías, Mª. Carmen Marín

Pina, Ana Carmen Bueno Serrano, (eds)., Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2008, pp. 769–788.

Vázquez de Prada, Valentín, "Precedentes y entorno histórico del procesamiento de Bartolomé Carranza", *Anuario de Historia de la Iglesia*, 18 (2009) pp. 101-121.

Vega Ramos, María José, "*Computatio omnium temporum*: la edad del mundo en la historiografía reformista", en *Antonio de Nebrija, Edad Media y Renacimiento. Actas del Coloquio Humanista Antonio de Nebrija (Salamanca, 1992)*, Carmen Codoñer y Juan Antonio González Iglesias, (eds)., Salamanca, Universidad de Salamanca, 1994, pp. 97-106.

Vindel, Francisco, *Manual gráfico descriptivo del bibliófilo hispanoamericano, III*, Madrid, Góngora, 1930.

Wagner, Klaus, *El doctor Constantino de la Fuente. El hombre y su biblioteca*, Sevilla, Diputación Provincial, 1979.

Wilkinson, Alexander S., (dir.), *Iberian Books 1472-1650.* Versión digital: <https://iberian.ucd.ie/>, UCD Digital Library Group, 2018.

Después de tirar los pliegos: otras vidas del libro en la imprenta a la luz de dos casos ejemplares

Luis Gómez Canseco
Universidad de Huelva
canseco@uhu.es

Recepción: 14/04/2020, Aceptación: 22/06/2020, Publicación: 07/12/2020

Resumen
Una vez acabada la tarea del corrector y tirados definitivamente los pliegos de un libro, en las imprentas de los siglos xvi y xvii se podía todavía modificar la materialidad y la textualidad de un ejemplar por medio de inserciones, sustituciones, reimpresiones parciales, enmiendas hechas a mano o acudiendo a la misma fe de erratas. Dos ejemplos extraordinarios de algunos de esos usos se encuentran en *La Araucana* de Alonso de Ercilla y en el *Guzmán de Alfarache* de Mateo Alemán.

Palabras clave
Libro antiguo; enmiendas; fe de erratas; crítica textual; Alonso de Ercilla; Mateo Alemán.

Abstract
After printing the sheets: Other lives of the Book in the Printing Press through two illustrative examples.
At the printing presses of the Sixteenth and Seventeenth Centuries the books could still be modified even when its sheets had been definitively printed. Insertions, substitutions, partial reprints, amendments made by hand or even the erratum were diverse instruments to change the text. Two extraordinary examples of some of these procedures are found in *La Araucana* by Alonso de Ercilla and in the *Guzmán de Alfarache* by Mateo Alemán.

Keywords
Old Book; Corrections; Erratum; Textual Criticism; Alonso de Ercilla; Mateo Alemán.

ISSN 2462-6813 (papel), ISSN 1988-1088 (en línea)
https://doi.org/10.5565/rev/studiaaurea.399

En el famoso prólogo de las *Ocho comedias y ocho entremeses nuevos*, Cervantes, siempre tan suyo, dejó una brevísima noticia de cómo sus obras pasaron a la imprenta: «Aburrime y vendíselas al tal librero, que las ha puesto en la estampa como aquí te las ofrece. Él me las pagó razonablemente; yo cogí mi dinero con suavidad» (*Comedias*, I, p. 14). El librero en cuestión era Juan de Villarroel, que contrató la impresión del libro con la viuda de Alonso Martín de Balboa. Los cajistas de la viuda hicieron de su capa un sayo, los correctores cumplieron con los mínimos y el licenciado Murcia de la Llana limitó su función a lo estrictamente administrativo, acreditando el 13 de setiembre de 1615: «Estas *Comedias* compuestas por Miguel de Cervantes Saavedra corresponden con su original». El día 22 se concedió la tasa, y aquí paz y después gloria. Tras haber cogido su dinero, Cervantes, si es que alguna vez acudió a la imprenta, no parece que lo hiciera con demasiado empeño, porque el libro salió con una visible sarta de erratas, algunas de las cuales tienen una difícil, si no imposible, enmienda. Valga el ejemplo de unas *amubaceas* que se colaron de rondón en la jornada segunda del *Laberinto de amor*, no habiendo mollera de editor que haya alcanzado a desentrañarlas:

> ¿Qué escita vive en sus regiones frías,
> qué garamanta en su abrasada arena
> o en tierras, si las hay, de amubaceas
> que apruebe que un gran duque de Rosena… (*Comedias*, I, p. 625)

Bien es verdad que el de Cervantes fue un caso extremo de desinterés en la trayectoria textual de sus propias obras y que en no pocas ocasiones hubo de limitarse a vender el original con sus derechos. Pero de todo hubo en las imprentas del Siglo de Oro y sabemos de algunos autores que participaron activamente en el proceso de corrección de sus libros.[1] Aun así, lo más frecuente fue que todo el proceso de impresión quedara en manos del librero, que contrataba a su vez la estampación con algún impresor, y solo en algunos casos los autores ejercieron también como editores, interviniendo de manera directa en la factura final del libro.[2]

1. Véase al respecto Dadson (1984 y 2000: 116-119) y Botta (2009: 36-37). Sobre la corrección en la imprenta manual, véase de modo general Simpson (1935), Gaskell (1972), Hellinga (2006) para el siglo XV, Blair (2007), Rodríguez Rodríguez (2014: 93-103) o Clavería Laguarda (2019). Muñoz Sánchez (2016: 289-290) trata de la función y tareas del corrector y Cayuela (2015: 312-313) de la preocupación de los autores por las erratas que generaba el proceso de impresión. Ruiz Astiz (2017) recoge algunos ejemplos ilustrativos de convenios de impresión. Valga esta nota para agradecer la largueza intelectual y personal de Rafael Ramos para conmigo y, en particular, este trabajo, que se enmarca en el proyecto de investigación *Vida y escritura II* y en el CIPHCN.

2. Tanto Martín Abad (2003: 163) como Canet (2005: 62) coinciden en que no fueron muchos los casos en que los autores ejercieron como editores de sus textos, aunque traen el ejemplo de algunos docentes universitarios. Andrés Escapa (1999) estudia esas intervenciones de autor en cuatro casos concretos.

Una vez tirados y secos los pliegos, era el momento de obtener la «Fe de erratas o «Testimonio de las erratas», tal como exigía la Pragmática de 1558: «y que el tal libro u obra así rubricado, señalado y numerado se entregue, para que por este y no de otra manera se haga la tal impresión; y que después de hecha, sea obligado el que así lo imprimiere a traer al nuestro Consejo el tal original, que se le dio con uno o dos volúmenes de los impresos, para que se vea y entienda si están conformes los impresos con el dicho original, el cual original quede en el nuestro Consejo: y que en principio de cada libro, que así se imprimiere, se ponga la licencia, y la tasa y privilegio, si le hubiere, y el nombre del autor y del impresor, y lugar donde se imprimió» (*Novísima Recopilación*, IV, 124). Se trataba, pues, de un documento meramente administrativo, por medio del cual el corrector oficial certificaba que el libro impreso coincidía con el original manuscrito que se había presentado previamente al Consejo de Castilla para obtener la licencia. Pero no solo eso, porque la fe, en último término, era un engranaje más en un complejo mecanismo de control ideológico.[3]

Los cauces de la fe

La costumbre de incluir una relación de erratas en los libros impresos se inició casi con la propia imprenta manual. Sin embargo, en España a partir de 1558, se vincularon el documento oficial emanado del Consejo de Castilla y la enumeración de erratas en los libros. Bien es cierto que, por más que dicho documento se denominase «Fe de erratas», los funcionarios que ejercían como correctores casi siempre se limitaban a declarar que el texto impreso correspondía con su original. Son minoría los casos en los que se da cuenta de alguna errata detectada durante la revisión de la obra. Hasta tal punto que en algunas impresiones conviven la «Fe de erratas» con otro listado de «Erratas», donde se señalaban los errores que no se habían enmendado durante el proceso de impresión. Como ha explicado Fermín de los Reyes (2010: 58), dicho texto solía incluirse al final de los libros o en los preliminares, junto con el documento legal, estampándose a veces en hojas aparte, puesto que se había producido una vez que los pliegos estaban ya tirados.

Este modo de alargar la vida del libro una vez concluidas las tareas de impresión era no pocas veces indicio de la presencia del autor en la imprenta, de su participación en las tareas de corrección o de su condición de editor y sufragador del texto. De ahí las quejas que, aprovechando la ocasión, ciertos autores lograron deslizar contra sus impresores. Es lo que hizo el padre Luis de Rebolledo cuando en 1603 reeditó la *Primera parte de cien oraciones fúnebres* en las prensas

3. Sobre la fe de erratas, véase Zapella (2001: I, 43-50) y Reyes (2010: 41-43). En torno a la pragmática de 1558 y a su voluntad de control ideológico, Lucía Megías (1999), Reyes (2000), Utrera Bonet (2013) y Ezquerra Revilla (2014: 323).

hispalenses de Clemente Hidalgo, en cuyos preliminares insertó un singular texto titulado «Lo que cerca de las erratas de esta segunda parte advierte el autor», donde afirma: «Impresión sin erratas es casi imposible para quien sabe qué es imprenta y aun para quien no lo sabe, sino que solamente ha visto tantas pecezuelas y tan menudas en manos de quien no le va honra ni interés en el libro, sino que solo pone el cuidado en acabar presto su tarea». Aun así, no deja de atribuirse a sí mismo y a su molicie parte de la culpa: «Estas oraciones no solo llevan erratas, sino descuidos por lo dicho, y principalmente porque son mías, que soy buen oficial de ellos […]. Si se hiciere otra impresión, prometo mejor corrección y puntuación» (ff. ¶7v-¶8r).[4] También se curó en salud Antonio Enríquez Gómez cuando, al pie de una larga fe de erratas inserta en los preliminares de la edición bordelesa de las *Academias morales de las Musas*, estampada en 1642, hizo que el impresor Pierre de la Court añadiese: «Si en los asuntos de esta obra se hallaren algunas comas de más, consideren los curiosos que fue estampado este libro en Francia, adonde los impresores están poco ejercitados en la lengua castellana; y así, se apela para la segunda impresión» (f. f8v).[5] Y aún más famoso es el desprecio con que Mateo Alemán trató al impresor y a los cajistas de su *Ortografía castellana*, haciéndoles estampar al pie de la fe de erratas:

> En el corregir de este libro hice lo que pude. Algunos acentos van trocados y letras por otras, aunque no alteran la sinificación del vocablo. Súplalo el prudente y emiéndelo el sabio, que no es posible corregir bien sus obras el autor de ellas; de más que la corta vista y larga enfermedad me disculpan. (301)

Cristóbal Pérez Pastor creyó que Alemán había ejercido como impresor, atribuyéndole la factura de sus dos odas de Horacio traducidas al castellano (2000: I, XXXIII). No lo sabemos con certeza, pero desde luego conservamos documentación suficiente para saber que fue editor de sus propias obras y que se las tuvo con los impresores. Por eso se vuelve a quejar en la *Ortografía* del «descuido y poca curiosidad en las correciones de las emprentas», alegando que los autores no tratan «de otra cosa que sacar a luz y apriesa su libro, y los oficiales con la tarea salga lo que saliere, y así después adoran un becerro, ven aquel ídolo y tiénenlo por su dios» (400). Para poner el parche con la impresión de su *San Antonio de Padua*, el 3 de marzo de 1603 firmó un contrato con Clemente Hidalgo, en que este se comprometía a instalar una prensa en la casa del autor para que este pudiera supervisar la estampación:

> …me obligo de imprimir y dar imprimidos mil e setecientos e cincuenta libros intitulados *La vida e milagros de sant Antonio de Padua*, en letra parangona con su culsiva, alsados y colasionados y empaquetados, buenos e bien acabados con toda

4. Sobre este texto, véase Reyes (2010: 57).
5. En torno a esta edición, Rodríguez Cáceres (2014: 243-244).

> perfición y a vuestro contento, y de los hacer en una imprenta que tengo de tener armada y puesta en las casas de la morada de Mateo Alemán, que son en esta ciudad, en la collación de Sant Vicente. (Rodríguez Marín 1933: 202).

Un síntoma más de esa obsesión es el hecho de que cada edición controlada y revisada por Alemán suela venir acompañada de una fe de erratas llamativamente minuciosa, en la que se enmiendan los errores, se perfila el estilo y hasta se vuelve sobre la puntuación. Ya en la *princeps* de la primera parte del *Guzmán de Alfarache* (1599), nos topamos con una relación de «Erratas» que hubo de ser incorporada a ultimísima hora, dadas las vacilaciones que se reflejan en los cuadernillos preliminares.[6] El listado como tal aparece en el f. ¶2v, aprovechando un blanco; y, aun siendo en el vuelto del folio, se estampó de nuevo la signatura f. ¶2 como aviso y garantía. No solo eso, en el f. ¶¶¶¶3r, último de los cuadernillos preliminares, aparece de nuevo la llamada «Erratas» al final de la «Tabla de lo contenido en este libro», probablemente porque ese fue el espacio pensado en principio para colocar el texto, aun cuando luego se desplazara a su ubicación definitiva.

El documento viene firmado por Juan Vázquez del Mármol, que ejerció sus labores de corrector con menos desahogo que su sucesor en el cargo, el nunca bien ponderado Murcia de la Llana. Aun así, el desvelo que permanentemente mostró Alemán por la lima de su obra pudiera apuntar a que salió de su propia mano. Fue también el licenciado Vázquez del Mármol quien rubricó la exhaustiva relación de erratas que acompañaba la segunda edición de la obra, tirada por los herederos de Juan Íñiguez de Lequerica en 1600 e incluso quien avala la revisión de la tercera edición, que lanzó Juan Martínez en 1601, a todas luces fraudulenta, por más que el propio Alemán participara del negocio.[7] En este último caso, las «Erratas» recogen hasta ciento quince rectificaciones a lo largo de dos páginas, donde no solo se limita a indicar deslices en la composición, sino que entra de nuevo en cuestiones de estilo y puntuación.[8] La última revisión personal que Alemán hizo de esta primera parte corresponde a la edición sevillana de Juan de León salida en 1602, donde la relación se limita a veinticinco enmiendas que no llevan firma alguna.

Las erratas reunidas en esos cuatro documentos, además de enmendar buena parte de los errores que habían esquivado la atención del corrector y del

6. Junto a la *Primera parte de Guzmán de Alfarache*, Madrid, Várez de Castro, 1599, nos referiremos a tres ediciones más de la primera parte –Madrid, Herederos de Juan Íñiguez de Lequerica, 1600; Madrid, Juan Martínez, 1601; y Sevilla, Juan de León, 1602– y a la primera edición de la *Segunda parte de la vida de Guzmán de Alfarache, atalaya de la vida humana*, Lisboa, Pedro Crasbeeck, 1604.

7. Para las circunstancias de esta edición y su vínculo directo con Alemán, véase Gómez Canseco (2012: 883-887).

8. No obstante, en esta fe de erratas de 1601 se observa un considerable salto sin enmiendas entre los folios 133 y 200.

propio Alemán, aportan información singular y relevante para la historia de la composición y la trasmisión del texto. La primera es que ni siquiera los listados de erratas se libraban de las mismas, como puede verse en el caso de 1601, donde, para enmendar las «hacieneas» del texto, se deslizan unas «hacienpas» por «haciendas» (62.17).[9] Se comprueba también la existencia de ejemplares que recogen una enmienda que se señalaba entre las erratas. Es el caso de «cantábamos novelas», cuya corrección se propone en el listado de erratas de 1599 como «contábamos novelas», lectura que, no obstante, ya aparece en el ejemplar de la British Library, signatura 1074.dAn (318.33). Ello pudiera ser indicio de que el listado de erratas se realizó con el ejemplar de un estado inicial, sin tener en cuenta que se habría enmendado posteriormente en el texto. Hacia esa misma dirección apunta la presencia en esas relaciones de erratas que no constan en los ejemplares cotejados. Es lo que ocurre con «piesrnas» y «lo brazos» en la fe de erratas de 1599, cuando los textos conocidos leen regularmente «piernas» y «los brazos» (271.7), indicando la existencia de ejemplares correspondientes a emisiones que no nos han llegado o desconocemos.

La tipología misma de las enmiendas ha de entenderse como rastro de la más que probable intervención del propio autor en el proceso, como sucede entre las erratas de 1600, donde llega a corregirse la puntuación o la sintaxis. Valgan los ejemplos de la frase «conocerla lo exterior» del texto, que viene a ser separada por un punto: «conocerla. Lo exterior» (288.12), o de la enmienda que se lleva a cabo también en 1600, transformado «Luego, dejándola en él, se salió de la plaza Ozmín» de la primera versión en «Luego, dejándola en él, se salió de ella», conforme a la opción del documento de erratas. Un caso especialmente interesante para la constitución del texto es la presencia de lecturas que aparecen en la fe de erratas de alguna edición y que, aun cuando no se recojan en ningún otro testimonio, ofrecen la mejor opción para el editor crítico. Es el caso de algunas lecturas propuestas como enmienda entre las erratas de 1601, que no alcanzaron a las ediciones posteriores, ni siquiera a las revisadas por el propio Alemán, como «mejor el del príncipe» por «mejor del príncipe» (83.7), «de poderlo ser» por «de poder ser» (100.9) o «Esto le llegó con la cólera» por «Esto llegó con la cólera (334.21).

En lo que corresponde a la fe de erratas, la *Segunda parte de la vida de Guzmán de Alfarache, atalaya de la vida humana*, impresa en Lisboa por Pedro Crasbeeck en 1604, resulta especialmente singular, ya que dicha relación solo aparece en la hoja final de algunos ejemplares, como el conservado en la Houghton Library de Harvard University, con la signatura SC6 Aℓ255G 604. Esta circunstancia, lo detallado del documento y la ausencia de firma parecen apuntar a una intervención del propio autor realizada muy a la postre para corregir lugares

9. La numeración de variantes para el *Guzmán* remite a los asientos del aparato crítico en la edición editada por la Real Academia en 2012.

como «perseverara» por «perseveraba» (659.17) o «desmandábanseme mucho» por «desmandábanseme a» (681.21). Ninguna de estas lecturas –ni otras similares– llegó a la tradición posterior ni a los editores modernos, no solo por la desatención que con frecuencia sufren estas relaciones de erratas, sino porque hubieron de ser pocos los ejemplares que se distribuyeron con ese postizo añadido a última hora.

También Alonso de Ercilla llevó con mano férrea el control económico y material de las ediciones de *La Araucana* que salieron en la Península Ibérica entre 1569 y 1590, asistiendo de manera directa y personal al proceso de impresión de las estampadas por Pierres Cosin en 1569 y 1578 y por Pedro Madrigal en 1589 y 1590. De esas ediciones, solo las de 1569 y 1590 llevan fe de erratas. Si la de 1590, firmada por el licenciado Cristóbal de Orduña en el folio §3v, se limita a corregir errores de impresión, la de 1569 da testimonio de una firme voluntad de estilo. El documento de 1569, denominado «Las erratas del libro llamado el Araucana», forma parte de los textos de colofón, ocupando nada menos que tres páginas entre los folios Cc4v y Cc5v, inmediatamente después de la «Tabla de las cosas notables que hay en este libro» y justo antes de dos elementos que solían ir en los preliminares, como son la «Aprobación de Juan Gómez, capitán de su majestad» y el retrato del propio Ercilla, que aparece en el vuelto del último folio. Quiere ello decir que erratas, aprobación y grabado hubieron de incorporarse una vez que el libro estaba ya concluido o a punto de serlo.

El listado lo rubricó el licenciado Luis Hurtado, que por esos mismos años firmó la «Correctión» del *Manual de confesores y penitentes* de Martín de Azpilcueta impreso en Valladolid por Francisco Fernández de Córdoba a costa de Antonio Suchet.[10] Sin embargo, la minuciosidad del trabajo y la naturaleza de las enmiendas difícilmente pueden atribuirse a la labor de un funcionario, porque no solo se hace colación de los errores,[11] sino que en la mayoría de los casos se trata de una revisión de carácter estrictamente estilístico. Unas veces las

10. En dicha «Correctión», estampada en el folio ¶8v, se lee: «Corregido con el original por do se mandó imprimir este libro. Está bien y fielmente impreso y el molde muy correcto, porque las erratas son muy pocas y fáciles de entender; y aun las más que he hallado están también en el original, como va apuntando en las márgenes. Fecha en Madrid a seis de marzo de MDLXX años. Licenciado Luis Hurtado». A lo que se añade por parte del impresor: «Lo que dice aquí el señor corrector que va apuntado en las márgenes es lo siguiente: En el *Comentario resolutorio de cambios*, página XCVI, línea XX, do dice "Deciembre" quiere que se añada "y veinte de enero", y se quite de abajo, porque dice que ha de estar ahí para entenderse mejor, aunque en el original está así. En el mesmo *Comentario*, página 169, línea primera, do dice "La sexta" diga "La quinta", et línea 7, do dice "Séptima" diga "Sexta", y así consecutivamente». Aun cuando Greco (1977:57) y Mariano Esteban (1996) parecen identificar a este licenciado Luis Hurtado con el escritor Luis Hurtado de Toledo, Gamba Corradine (2013: 31-32) descarta esta posibilidad.

11. Entre esas variantes erróneas se encuentran algunas que no constan en los testimonios que hemos podido cotejar, como «saltó» en «sacó», cuando la lectura de *A* es «soltó» (VIII. 256) o el caso más singular del verso VII. 449, para el que pide la enmienda de «y a quién veinte» en «a quién veinte», con una versión que no aparece en los ejemplares de 1569, aun que sí lo hace en ediciones

enmiendas se limitan al ajuste de una palabra, como en «aprovecharles poco» por «aprovechar bien poco» (II.682), «del cual la noche» por «que de la noche» (IIII.590), «bajo» por «pobre» (IX.11), «entiende» por «sabe» (XII.683) o «al otro hasta» por «otro canto» (XIIII.408); pero no son pocas las ocasiones en que la reescritura alcanza un mayor calado. Es lo que ocurre en casos como los siguientes:

- fueron los nuestros desbaratados *1569*^{Fe} : fueron desbaratados *1569* (V.Título)
- que a no perder, por furia anticipada, / el tiempo y coyuntura que tuvimos *1569*^{Fe} : que a no errar con furia anticipada, / la grande coyuntura que perdimos *1569* (XII.405-406)
- y los remite a vos, rey soberano *1569*^{Fe} : remitiéndolo a vos, rey soberano *1569* (XII.679)
- me hará que atine *1569*^{Fe} : me hará atinar *1569* (XII.782)
- Pero aquellos que nunca *1569*^{Fe} : Y aquellos que jamás *1569* (XIIII.177)

Dado que Ercilla controló muy de cerca los procesos editoriales, la mayoría de las enmiendas hechas en la fe de erratas de 1569 pasaron a las siguientes ediciones. Hay que entender, pues, que de algún modo ese documento de enmiendas fue el embrión de la siguiente reimpresión, hecha en Salamanca por Domingo de Portonariis en 1574, que muy probablemente se hizo a partir de un ejemplar del poema corregido a mano por el autor y en el que se incluyeron estas y otras nuevas lecturas.[12]

Trabajos manuales

Pero la de la fe de erratas no era la última vida del libro en la imprenta áurea. Ni mucho menos. Cuando los prensistas daban por tirados los últimos pliegos y una vez que eran puestos a secar y prensados, lo normal es que pasaran a casa del editor.[13] Pero otro gallo cantaba cuando el autor financiaba la edición y andaba merodeando por la imprenta. Ahí cabía esperar intervenciones de última hora y de muy diversa índole. Las más comunes, como han señalado Jaime Moll (1979: 69, 1982b: 161) Hellinga (2006: 194-195), Sonia Garza (2012: 112)

posteriores, como indicio de un estado que existió pero que no nos ha llegado. La numeración remite al canto y al verso de *La Araucana*.

12. Dos extraordinarias muestras de ejemplares enmendados para que sirvieran de pauta de una nueva edición son el *Amadís de Gaula* de 1563, conservado en la Biblioteca Nacional de Madrid con la signatura R-2.535 y que estudia Ferrario de Orduna (1992), y el ejemplar de la misma Biblioteca R/3188 del *Libro de cetrería de caça de açor* de Fadrique de Zúñiga, del que da noticia Andrés Escapa (1999: 265-266).

13. Sobre estos procedimientos en la imprenta manual, véase Lucía Megías (2003: 217-229 y 2009: 196), Muñoz Sánchez (2016: 293) o el ensayo estupendo de Carlos Clavería Laguarda (2019: 87-130).

y Rodríguez Rodríguez (2014: 103-106), eran las correcciones manuscritas o el uso de banderillas o trozos de papel pegados sobre el texto que pretendía enmendarse.[14] Pero no eran las únicas, porque también cabía la posibilidad de recomponer y volver a imprimir pliegos ya estampados o insertar hojas y cuadernillos en los ejemplares, incluso cuando algunos de ellos habían salido ya a la venta. En estos casos no podemos ya hablar de emisiones ni estados, sino tan solo de ejemplares, pues cada uno de ellos, tras esas intervenciones que alteran no solo su materialidad, sino también su textualidad, se convierte en singular y único.

Ercilla, autor, financiador y editor de casi todas las ediciones de *La Araucana* que salieron a lo largo de su vida, es un caso extremo de obsesión no ya por la errata –que también–, sino por la reescritura y hasta la reconstrucción de su propio poema hasta extremos que habían de ser difícilmente comprensibles para los impresores con los que trabajó. Pero al cabo Cosin o Madrigal no eran sino los empresarios a quien había contratado para estampar su libro y, habiendo negocio de por medio, hubieron de avenirse a todas y cada una de sus exigencias, por muy descabelladas que les parecieran. Merece la pena hacer un repaso de las varias ocurrencias editoriales que Ercilla tuvo durante las impresiones de su obra en 1578, 1589 y 1590.

La primera fue un recurso común en los libros de la época, donde con cierta frecuencia pueden hallarse tachaduras y enmiendas manuales. En la mayoría de las ocasiones, corresponden a propietarios o lectores curiosos que dejan rastro de su lectura o enmiendan alguna errata que encuentran al paso. Sin embargo, hay casos en los que la misma enmienda hecha a mano se repite en varios ejemplares de una misma edición e incluso con la misma caligrafía. Es entonces cuando cabe sospechar que tales correcciones fueron hechas en la imprenta, una vez terminado el trabajo de estampación. Así ocurre en varios ejemplares de las dos ediciones tiradas por Cosin en 1578, una en 4º y otra en 8º.[15] La mayoría de estas enmiendas afectan a tipos defectuosos, letras o sílabas. Es lo que ocurre en los casos que aquí se relacionan:

- entrado a hierro el noveno asalto : a hierro en el noveno asalto [Se añade «en» a mano en el f. 34v de los ejemplares de El Escorial y Córdoba.[16]

14. Ana Martínez Pereira y Víctor Infantes (2017) estudiaron este tipo de correcciones hechas después de imprimir en un ejemplar del *Mecanismo del arte de la imprenta* (1811).

15. Me referiré, indicando su lugar de origen, a los siguientes ejemplares de *Primera y segunda parte de La Araucana*, Madrid, Pierres Cossin, 1578, en 8º, Biblioteca Nacional de España, signatura R/2398; y *Primera y segunda parte de La Araucana*, Madrid, Pierres Cossin, 1578, en 4º, Biblioteca de El Escorial, signatura 39-II-22 (1º); Biblioteca Nacional de España, signatura R/13198; Biblioteca de la Universidad de Granada, signatura BHR/A-040-316; y Biblioteca Provincial de Córdoba, signatura 36/45 (1).

16. Según Méndez Herrera (1976), en los ejemplares de esta edición conservados en Hougton Library y John Carter Brown Library se aprecia una idéntica solución.

- alma rendida : alma rendía [En el ejemplar en 8.º de la Biblioteca Nacional de España, la segunda *d* de «rendida» viene tachada a mano (p. 482); mientras que en el ejemplar escurialense se enmendó a mano «rendida» en «rendía» (f. 44v).
- duro freno : a duro freno [En los ejemplares en 8º de la Biblioteca Nacional de España (p. 520) y en el del Escorial (f. 63v), se añadió una «A» mayúscula a mano al inicio del verso.
- Hasta casco caló : Hasta el casco caló [En los ejemplares de El Escorial y Córdoba F^{l}, se repuso a mano el artículo omitido por los cajistas. (f. 124r).
- y de ellos ríos : y de ellas ríos [En los ejemplares de El Escorial y Córdoba se reescribió a la *a* de «ellas» a mano.
- Inglaterra : Ingalaterra [En el ejemplar en 8º de la Biblioteca Nacional de España (p. 676) y en el escurialense en 8º f. 141v), se añadió una *a* volada a mano entre la *g* y la *l* para recuperar la métrica del endecasílabo.
- en figura de siervo : no en figura de siervo [En los ejemplares de El Escorial, Madrid en 4º y Córdoba, se añadió a mano el «no» omitido al principio del verso (f. 156v).

Más llamativos son los casos de dos enmiendas de vocablos completos sobre la lectura inicialmente impresa. La primera se encuentra folio 34r de la edición en 4º de 1578, en la que se había estampado «será tomado», texto que se tacha a mano en los ejemplares de El Escorial, Granada y Córdoba, optando, como puede verse en las figuras 1, 2 y 3, por «será expugnado»[17]:

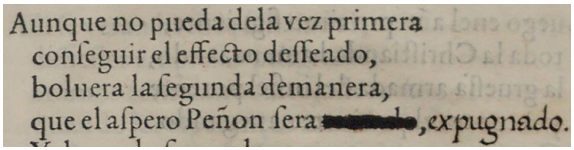

Aunque no pueda dela vez primera
conſeguir el effecto deſſeado,
boluera la ſegunda demanera,
que el aſpero Peñon ſera [redacted],expugnado.

Figura 1
La Araucana, 1578, Biblioteca de El Escorial, f. 34r

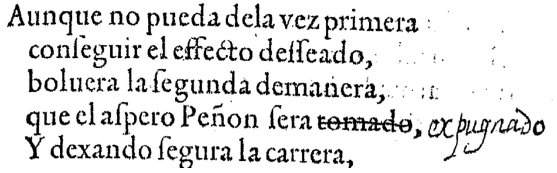

Aunque no pueda dela vez primera
conſeguir el effecto deſſeado,
boluera la ſegunda demanera,
que el aſpero Peñon ſera ~~tomado~~, expugnado
Y dexando ſegura la carrera,

Figura 2
La Araucana, 1578, Universidad de Granada, f. 34r

17. Apunta Méndez Herrera (1976) que en los ejemplares de Hougton Library y John Carter Brown Library se hace lo mismo.

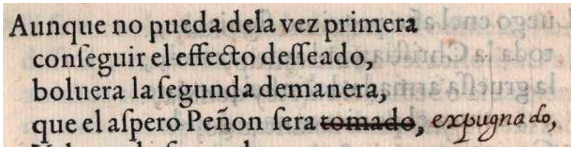

Aunque no pueda dela vez primera
conſeguir el effecto deſſeado,
boluera la ſegunda demanera,
que el aſpero Peñon ſera ~~tomado~~, expugnado,

Figura 3
La Araucana, 1578, Biblioteca Provincial de Córdoba, f. 34r

En la siguiente edición de la segunda parte que salió en 1590 al cuidado del propio Ercilla, se desechó la lectura impresa en 1578 para seguir la manuscrita. Es lo mismo que sucede con otra enmienda correspondiente al canto XXVII, donde el adjetivo «famoso» con el que se califica al Cáucaso es sustituido a mano por «fragoso» en cinco de los ejemplares que he podido consultar. Es lo que se aprecia en la página 671 de la edición en 8º y el folio 139v de la que salió en 4º:

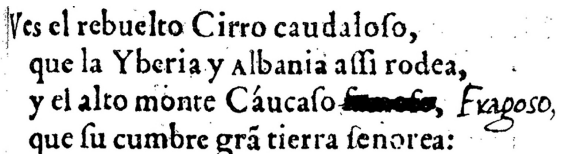

Ves el rebuelto Cirro caudaloſo,
que la Yberia y Albania aſſi rodea,
y el alto monte Cáucaſo ~~famoſo~~, Fragoso,
que ſu cumbre grã tierra ſeñorea:

Figura 4
La Araucana, 1578, 8º, Biblioteca Nacional, Madrid, p. 671

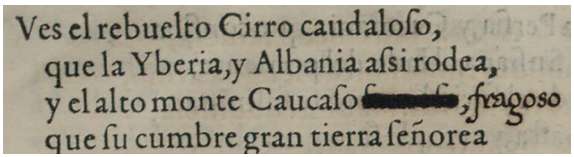

Ves el rebuelto Cirro caudaloſo,
que la Yberia,y Albania aſsi rodea,
y el alto monte Caucaſo [redacted], fragoso
que ſu cumbre gran tierra ſeñorea

Figura 5
La Araucana, 1578, 4º, Biblioteca de El Escorial, f. 139v

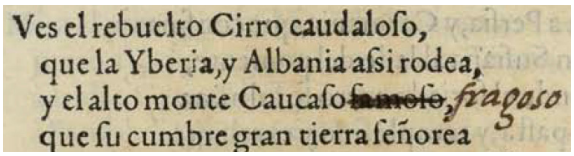

Ves el rebuelto Cirro caudaloſo,
que la Yberia,y Albania aſsi rodea,
y el alto monte Caucaſo ~~famoſo~~, fragoso
que ſu cumbre gran tierra ſeñorea

Figura 6
La Araucana, 1578, 4º, Biblioteca Nacional, Madrid, f. 139v

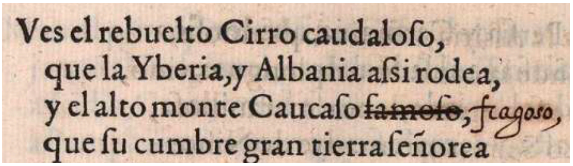

Ves el rebuelto Cirro caudaloſo,
que la Yberia,y Albania aſsi rodea,
y el alto monte Caucaſo ~~famoſo~~, fragoso,
que ſu cumbre gran tierra ſeñorea

Figura 7
La Araucana, 1578, 4º, Biblioteca Provincial de Córdoba, f. 139v

La presencia de la misma solución en varios ejemplares y la similitud de la caligrafía invitan a pensar que fue una solución adoptada de modo más o menos sistemático en la imprenta. Pero por más que Ercilla gastara su dinero y su empeño en la tarea, no alcanzó a esquivar la incuria de los operarios. La enmienda tenía como fin evitar la repetición de *famoso* en la misma octava, y hubo uno de estos asalariados de Cosin cuya desidia le llevó a escribir la enmienda dos versos más abajo y en un *famoso* que no correspondía:

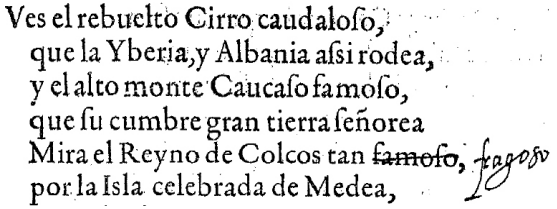

Ves el rebuelto Cirro caudaloſo,
que la Yberia,y Albania aſsi rodea,
y el alto monte Caucaſo famoſo,
que ſu cumbre gran tierra ſeñorea
Mira el Reyno de Colcos tan ~~famoſo~~, fragoso
por la Isla celebrada de Medea,

Figura 8
La Araucana, 1578, 4º, Universidad de Granada, f. 139v

De entre los volúmenes reseñados, el escurialense, que solo incluye la *Segunda parte* del poema, resulta especialmente llamativo, pues en él se suman hasta trece en enmiendas manuales hechas con especial cuidado y todas de la misma mano. La explicación está en que se trata de un ejemplar preparado para ser presentado como regalo a Felipe II, con portada y preliminares compuestos *ex profeso* para la ocasión. De ahí, además, que se conserve en la Biblioteca de San Lorenzo el Real de El Escorial.[18]

Las enmiendas manuales que se hicieron en la *Tercera parte de la Araucana*, salida en 4º de las prensas madrileñas de Pedro Madrigal en 1589 y en la *Primera segunda y tercera partes de la Araucana*, que el mismo Madrigal estampó al año

18. En torno a este ejemplar y a su configuración como presente para el monarca, véase Gómez Canseco (2018).

siguiente en 8º fueron mínimas.[19] En el folio 379v de algunos ejemplares de esa *Tercera parte* se imprimió «a ello me obli», probablemente por problemas de entintado, completándose la palabra a mano en los textos de El Escorial y Oviedo. Del mismo modo, en el folio 429r de los ejemplares de Viena, Cataluña, El Escorial, Oviedo y Córdoba se enmendó manualmente el error «no representa el padre» en «no representa al padre». De manera excepcional, el ejemplar de la Bibliotèque Nationale de France, cuidadosamente encuadernado con una cruz de Santiago en la cubierta y que perteneció a la Bibliotheca Regia francesa, fue revisado con especial esmero. Son nueve las correcciones manuales que se localizan en los primeros trece cantos, todas hechas con el mismo tipo de letra, similar tinta e idénticos signos de llamada. Tales retoques, siempre mínimos y, por ello, casi siempre indicados en los ladillos, se encuentran en folios 9v, 25r, 55v, 62v, 94v, 129v, 1404, 141v y 168r. Hay, sin embargo, una décima enmienda que se encuentra en el folio 11v de la tercera parte y que este ejemplar francés comparte con el conservado en Det Kongelige Bibliotek de Copenhague. En ambos se había estampado en principio «Tres semanas», pero luego Ercilla decidió que se tacharan ambas palabras para escribir a mano «Siete días»,[20] conforme a la lectura que aparecía en la edición de 1589 y como puede verse en las figuras 9 y 10:

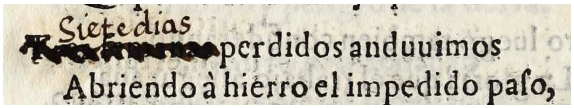


Figura 9
La Araucana, 1590, Det Kongelige Bibliotek, f. 11v

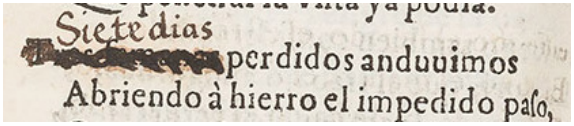


Figura 10
La Araucana, 1590, Bibliotèque Nationale de France, f. 11v

19. Los ejemplares de la *Tercera parte* aquí aludidos son los de la Österreichische Nationalbibliothek, Viena, signatura *38.R.97 (Vol. 2); la Biblioteca de Catalunya, signatura Bon. 7-III-44; la Biblioteca de El Escorial, signatura 39-II-22 (2º); la Biblioteca de la Universidad de Oviedo, signatura CE A-172*; y la Biblioteca Provincial de Córdoba, signatura 36/45 (2). Los de la edición completa del poema de 1590 son solo dos: el de la Det Kongelige Bibliotek, Copenhague, signatura 171:1,100; y el de la Bibliotèque Nationale de France, signatura RES-YG-291.
20. Conforme señala Méndez Herrera (1976), en los ejemplares conservados en Yale University y The New York Historical Society se acudió al mismo recurso.

Y aun queda un singularísimo caso de enmienda realizada a última hora, aunque en este caso acudiendo a la ayuda de tipos. En el folio 413r de la *Tercera parte de la Araucana* publicada con fecha de 1589, se estampó «y alguno que mostrar quiso denuedo / olió súbito mal de puro miedo», lectura que aparece en seis de los siete ejemplares que he podido consultar de la obra. Sin embargo, en el ejemplar escurialense, destinado como hemos visto al rey, se tapó con cola la impresión inicial y se optó por imprimir encima una segunda redacción menos jocosa: «negando la verdad ya comprobado / por ellos en ausencia confesada». La operación, no obstante, se realizó sin demasiado celo, pues en el penúltimo verso de la octava se aprecian restos de la palabra «denuedo», dando como lectura del texto «comprobado», cuando, para mantener la rima, debería ser «comprobada»:

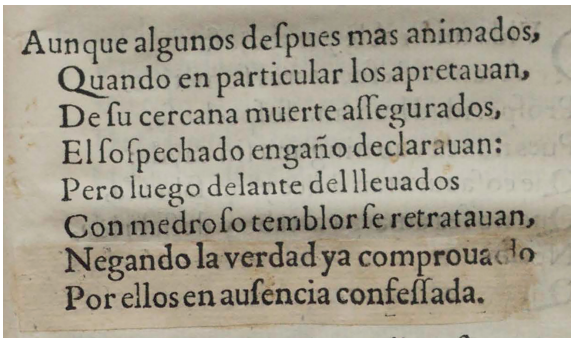

Aunque algunos deſpues mas animados,
Quando en particular los apretauan,
De ſu cercana muerte aſſegurados,
El ſoſpechado engaño declarauan:
Pero luego delante del lleuados
Con medroſo temblor ſe retratauan,
Negando la verdad ya comprouado
Por ellos en auſencia confeſſada.

Figura 11
Tercera parte de la Araucana, 1589,
Biblioteca de El Escorial, f. 413r

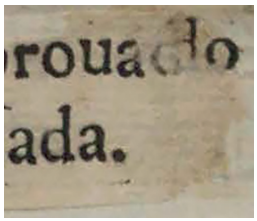

rouado
ada.

Figura 12
Tercera parte de la Araucana, 1589,
Biblioteca de El Escorial, 413r. Detalle

Conservamos un muy singular testimonio de la recepción inmediata de la *Tercera parte*, que alude expresamente a este pasaje para censurar su naturaleza escatológica. Se trata de un soneto que nos ha llegado manuscrito en el códi-

ce Mss/3985, f. 161v de la Biblioteca Nacional de España con el título «Del condestable de Castilla a la *Tercera parte de la Araucana*». José Toribio Medina (1897: 37) dio noticia de la existencia de otra copia en el último folio de un ejemplar de esta edición custodiado en la biblioteca del general Mitre en Buenos Aires; pero aun existe una tercera copia hasta ahora desconocida, que aparece en el vuelto de la portada del ejemplar de esta *Tercera parte* perteneciente a la Biblioteca Provincial de Córdoba e identificado con la signatura 36/45 (2). El soneto es una ácida censura de Ercilla y de su poema:

Del condestable de Castilla a la Tercera parte de la Araucana
Parió tercera vez la vieja Arzilla
y hurtaron el oficio a la partera
dos damas, un marqués, Porras, Mosquera,
los más altos ingenios de Castilla.
Hizo y no sin razón gran maravilla
ver que parió esta dama una quimera:
Fenisa Lusitana, india más fiera
que los horrendos monstruos de Padilla.
Hallose al parto Marte furibundo
y el libidino amor que injustamente
impuso a doña Dido el Mantüano;
Espantó tanto el caso a todo el mundo
que a España inficionó súbitamente
peyéndose de miedo un araucano.[21]

El último terceto y, más en concreto, el verso final del soneto disparan directamente contra la chanza de Ercilla como impropia de un texto épico. Si cupiera alguna duda al respecto, el copista del soneto en el ejemplar cordobés subrayó en su copia el gerundio *peyéndose* y anotó en el margen izquierdo, de la misma letra, la cifra «13./33.», remitiendo al folio 413r del canto XXXIII, como puede verse en la figura 13:

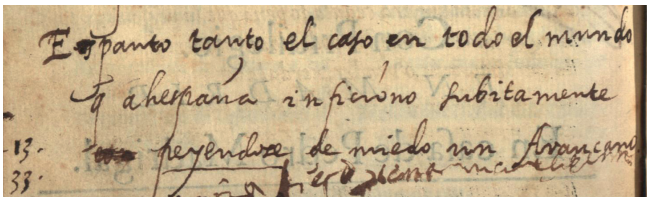


Figura 13
Tercera parte de la Araucana, 1589, Biblioteca Provincial, Córdoba, f. 1v

21. Transcriben –siempre a partir de la copia de la Biblioteca Nacional de España– y estudian el soneto desde diversos aspectos Bélaygue (900), Medina (1916:156) y Ramírez de Arellano (1912: 293-294).

Si avanzamos hasta esa página, se aprecia como el tal lector también subrayó el verso «olió súbito mal de puro miedo» y anotó en el margen derecho: «*Id est*, cagarse», aunque la encuadernación impide hoy ver la primera sílaba del verbo:

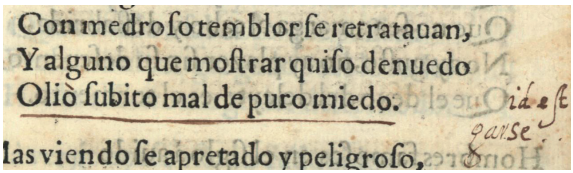


Figura 14
Tercera parte de la Araucana, 1589,
Biblioteca Provincial, Córdoba, f. 413r

No es de extrañar que a la luz de estas diatribas –que a buen seguro le llegaron de inmediato– Ercilla se lo pensara dos veces y decidiera reescribir estos dos versos a la hora de presentarlos al monarca.

Encajes de rondón

No fue este el último ni el más significativo cambio que Ercilla hizo insertar a Pedro Madrigal en la tercera parte de *La Araucana* una vez que habían concluido los trabajos de impresión. Incluso es de creer que una buena parte de los ejemplares hubieran salido ya al mercado. Fue en ese momento cuando Ercilla resolvió ampliar su poema, añadiendo primero seis estrofas en el canto XXXII y luego ciento quince octavas más entre los cantos XXIIII y XXV, que de hecho significaron la ampliación de la tercera parte con dos nuevos cantos.[22] Dado que los ejemplares de esta tercera parte estaban ya compuestos y tirados tanto en la edición en 4º de 1589 como en la que salió en 8º con fecha de 1590, hubo que buscar una solución editorial que terminó por afectar a algunos ejemplares. A decir verdad, no fueron muchos, si nos atenemos a la mera proporción. De los siete ejemplares que he podido consultar de la edición en 4º, solo el de la Biblioteca Nacional de España contiene ambas adiciones, mientras que en el de la Österreichische Nationalbibliothek se encuentra únicamente la del canto XXXII. Para la edición en 8º he podido manejar ocho ejemplares, de los cuales incluyen ambos añadidos los de la Det Kongelige Bibliotek de Copenhague y la Bibliotèque Nationale de France, en tanto que el de John Carter Brown Library, en Brown University, incluye únicamente el primero.[23]

22. En torno a estas inserciones, ha de verse el trabajo imprescindible de Méndez Herrera (1976: 367-396).
23. Los ejemplares en 4º de 1589 son dos: Biblioteca Nacional de España, signatura Ri. 59, y

Estos aditamentos se introdujeron primero en la edición completa del poema que salió en 8º, ya que era la última que se había tirado. Evidentemente, Ercilla hubo de suministrar los originales manuscritos. Para la inserción de las seis estrofas correspondientes al canto XXXII, se incrustó un cuadernillo de dos hojas en el lugar del folio 394, componiendo de nuevo los folios 394r y v (signatura Ddd2r-v) e imprimiendo las seis nuevas estrofas en el vuelto del primer folio del cuadernillo y en el recto del segundo, que aparece sin número de folio ni signatura.[24] Resulta, por lo demás, singular el caso del ejemplar perteneciente a la Biblioteca Nacional de Portugal, en el que se encuentran dos páginas en blanco entre el recto y el vuelto del folio 393, probablemente destinadas a incorporar las nuevas seis octavas, pero ubicadas de manera incorrecta por los cajistas, por lo que se desecharía la posibilidad de estamparlas, dejando en blanco las páginas correspondientes.

Para la adición que comienza en el canto XXXIIII, se incorporaron dos cuadernillos de ocho hojas y uno más de cuatro entre los folios 422 [Ggg6] y 423 [Ggg7], que tenía signaturas nuevas ¶-¶¶¶ y una nueva numeración del 1 al 20.[25] Un asterisco anuncia la inserción en el margen izquierdo de la primera estrofa, «Mas, si me dais licencia, yo querría». El injerto afectó al número de cantos, pues se incrustó justo antes de la antepenúltima estrofa del canto XXXIIII, añadiéndose veintiuna octavas a ese canto y dos nuevos cantos completos, el XXXV y el XXXVI. De ese modo, las tres últimas octavas del canto XXXIIII en la versión inicial pasaban a cerrar el canto XXXVI y el antiguo canto XXXV venía a ser el canto XXXVII. Aun cuando el antiguo canto XXXV debería haberse numerado como XXXVII, se optó por mantener la numeración original de los cantos ya impresos. Como consecuencia, el encabezamiento del folio 423r indica «Canto XXXIIII», aun cuando con la nueva composición habría de ser XXXVI, y el canto XXXV mantenía sus antiguos encabezamientos entre los folios 424r-436r, a pesar de que ahora correspondieran al canto XXXVII.[26]

Una vez rematada la tarea en los ejemplares en 8º, los nuevos cuadernillos sirvieron como modelo para los que se habrían de incluir en los ejemplares en 4º.

Österreichische Nationalbibliothek, Viena, signatura *38.R.97 (Vol. 2). Respecto a la edición en 8º de 1590, nos referiremos a cuatro ejemplares: Det Kongelige Bibliotek, Copenhague, signatura 171:1,100; Bibliotèque Nationale de France, signatura RES-YG-291; John Carter Brown Library, Brown University, signatura B590.E65p; y Biblioteca Nacional de Portugal, signatura Res/5234-P.

24. Además, en el encabezamiento del f. 394r de los ejemplares de Copenhague, París y Brown University se lee «CANTO XXXII» frente al «CANT. XXXII» del resto de ejemplares consultados.

25. El f. 20 aparece numerado como 11 por error. Asimismo, el nuevo f. 8r [¶8] aparece como 5 y, en el encabezamiento del f. 20r [¶¶¶¶4], se imprimió «CAN. XXXV» por «CAN. XXXVI». Al tiempo, el reclamo del folio 422v es «Que», correspondiendo con el f. 423r.

26. El añadido, según la disposición definitiva del poema, se ubicó tras el v. 353, octava 44, del canto XXXIIII, añadiéndose los versos 45.353-66.528 en ese canto, el canto XXXV y los versos 1.1-43.344 del canto XXXVI. Todo lo impreso con posterioridad, incluyendo los números de canto y de folio se mantuvo sin alteración.

En el caso del canto XXXII, se añadió un cuadernillo de dos hojas que sustituía a la hoja original d4. Dicho cuadernillo lleva como signaturas D4 y D5 y como foliación 392 y 393, lo que implicaba la repetición del número 393 en los folios D5 y d5. El texto del folio d4r se compuso de nuevo en la página D4r, introduciendo variantes en las grafías, la puntuación, el texto y en los reclamos, respecto a la versión en 4º; y lo mismo se hizo con el texto de d4v, que pasó a ubicarse en D5v, añadiéndose las seis nuevas estrofas entre D4v y D5r.

Para la segunda inserción, el procedimiento seguido fue algo más complejo, pues, entre los folios 420 [g8] y 421 [h1] de la impresión original, se añadieron cinco cuadernillos de cuatro folios signados ¶-¶¶¶¶, con un total de veinte folios numerados del 423 al 442.[27] De nuevo se utilizó un asterisco en el margen izquierdo para llamar la atención sobre el comienzo del aditamento, pues del folio 420 se pasa al 423 y, tras el folio 442 de lo añadido, se vuelve al folio 421 del original. Para que todo cuadrara, fue necesario imprimir dos veces la estrofa 44 del canto XXXVI, «¿Qué hago, en qué me ocupo, fatigando», en el folio 420v y en el 442v. Todo ello también afectó a los encabezamientos que van desde el folio 421 hasta el final, pues corresponden a los cantos XXXIIII y XXXV, habiendo de ser respectivamente XXXVI y XXXVII. Del mismo modo, en el encabezamiento del f. 421r se lee «Canto XXXIIII» por «Canto XXXVI» y en el recto de los ff. 422-434 «Canto XXXV» por «Canto XXXVII».[28]

La inserción afectó incluso al contenido de los títulos en ambas ediciones, pues en el epígrafe del canto XXXIIII en la versión original se aseguraba: «Manda el rey don Felipe levantar gente para entrar en Portugal», asunto que, tras el añadido, se comenzaba a tratar en el definitivo canto XXXVI. Un indicio más de que el inserto se hizo a última hora es el hecho de que en la «Tabla de las cosas notables desta tercera parte» no haya mención ninguna a la expedición al archipiélago de Ancud que se refiere por extenso en la segunda de las inserciones. Por otro lado y como era de esperar en un trabajo hecho a prisa y corriendo, no solo se registran grafías diversas y variaciones en la forma de algunas palabras entre los cuadernillos de ambas versiones en 4º y 8º, sino que también se deslizaron erratas y lecturas enmendadas, como las «Tres semanas» mencionadas arriba y convertidas en «Siete días» por arte manual.

Moraleja: Imprenta y crítica textual en el Siglo de Oro

Han pasado veinte años desde que el Centro para la Edición de los Clásicos Españoles publicara *Imprenta y crítica textual en el Siglo de Oro* para asentar en el ámbito hispánico los principios de una ecdótica del texto impreso, y poco nuevo

27. Como consecuencia, el reclamo del f. 420v es «Veo», cuando correspondería «Mas».
28. Téngase en cuenta, además, un error de impresión en el encabezamiento del f. 441, donde consta «Canto XXXV» por «Canto XXXVI».

hay bajo el sol filológico. Como entonces concluía nuestro *master and commander* Francisco Rico, existe una *ratio typographica* que ha de regir invariable e ininterrumpidamente la labor del editor crítico (2000: 239). Porque, para que una edición pueda adjetivarse de verdaderamente crítica, no hay otra que dejarse los ojos en la revisión y cotejo del mayor número posible de ejemplares de la misma edición, ya que no existe –y dudo mucho que exista en los años venideros– ingenio informático alguno que pueda cotejar con garantías los textos antiguos. Y no basta con atender en exclusiva, como a veces se ha pretendido, a las ediciones que se consideran autorizadas por el autor, entre otras cosas porque casi nunca tenemos certeza absoluta de cuáles fueron y de que no puedan existir otras que lo sean. Añádase a ello que en el estudio y reconstrucción de la transmisión de un texto no pocas veces se encuentra la solución o la explicación a un problema textual, por más que se trate de ediciones ilegales, en principio despreciables y ajenas por completo al control de su autor. Por ello, hasta donde las capacidades humanas alcancen, cada ejemplar de un libro antiguo ha de examinarse, más allá de ediciones, estados o emisiones, como un ente vivo, individual y único, en el que cabe, como hemos visto, toda clase de intervenciones.

La tarea es ardua, sí, pero también deleitable para quien gusta de ella. Quien lo probó lo sabe. Precisamente por eso la filología no debe caer en el gravísimo error de mirar hacia su ombligo ecdótico como primera razón de ser. Este nuestro es un conocimiento auxiliar, cuyo fin verdadero es reparar y reconstituir los textos para ofrecérselos limpios a los lectores. Quiero decir que lo que se expone en el Museo del Prado no es la labor que durante largos y dedicados años de afanes realizaron los restauradores de *El Descendimiento* de Rogier van der Weyden, por más que fuera un trabajo extraordinario. Eso queda para los adentros del Museo, y lo que admiran con pasmo sus visitantes es la propia tabla de van der Weyden. Para el filólogo, la materialidad del libro resulta fascinante, pero la causa última y verdadera de su tarea apunta a la edición, a la posibilidad de ofrecer a los lectores un texto decente y fiable de obras como *La Araucana*, si es que hubiera por ahí alguien que todavía se anime a leer el deslumbrante poema de don Alonso.

Bibliografía

Alemán, Mateo, *Guzmán de Alfarache*, ed. Luis Gómez Canseco, Madrid, Real Academia Española, 2012.

—, *Ortografía castellana*, en *La obra completa*, dir. Pedro M. Piñero y Katharina Niemeyer, Madrid, Iberoamericana-Vervuert, 2014, pp. 267-475.

Andrés Escapa, Pablo, «Autores en la oficina del impresor. Tres reimpresiones del Siglo de Oro español y un aplazamiento», *Boletín de la Real Academia Española*, 79-277 (1999), pp. 249-266.

Baldacchini, Lorenzo, *Il libro antico*, Roma, Carocci, 2001.

Bélaygue, Z., «Deux sonnets inédits d'Ercilla», *Bulletin Hispanique*, II.2 (1900), pp. 80-84.

Blair, Ann, «Errata Lists and the Reader as Corrector», en *Agent of Change: Print Culture Studies after Elizabeth L. Eisenstein*, ed. Sabrina Alcora Baroo, Eric N. Lindquist y Eleanor F. Shevlin, Amherst, University of Massachusetts Press, 2007, pp. 21-40.

Botta, Patrizia, «Problemas filológicos de un texto impreso», *Edad de Oro*, 28 (2009), pp. 29-40.

Canet, José Luis, «Algunas reflexiones sobre el proceso de edición en el siglo XVI y la bibliografía textual», *Edad de Oro*, 28 (2009), pp. 59-72.

Carusso, Massimo, «Sobre una supuesta doble fe de erratas», *Orillas*, 1 (2012), pp. 1-13.

Cayuela, Anne, «*Esta pobre habilidad que Dios me dio*: Autores, impresores, editores en el entuerto de la publicación (siglos xvi-xvii)», *Tiempos Modernos*, 8.31 (2015), pp. 295-317.

Cervantes, Miguel de, *Comedias y tragedias*, coord. Luis Gómez Canseco, Madrid, Real Academia Española, 2015, 2 vols.

Clavería Laguarda, Carlos, *Los correctores: tipos duros en imprentas antiguas*, Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2019.

Dadson, Trevor J., «El autor, la imprenta y la corrección de pruebas en el siglo xvii», *El Crotalón*, 1 (1984), pp. 1053-1068.

—, «La corrección de pruebas (y un libro de poesía)», en *Imprenta y crítica textual en el Siglo de Oro*, dir. Francisco Rico, Valladolid, Centro para la Edición de los Clásicos Españoles, 2000, pp. 97-128.

Díaz Moreno, Félix, «El control de la verdad: los Murcia de la Llana, una familia de correctores de libros», *Arbor. Ciencia, Pensamiento y Cultura*, 185.740 (2009), pp. 1301-1311.

Ezquerra Revilla, Ignacio J, «El Consejo de Castilla y la autorización el Consejo Real de Castilla y la autorización administrativa de impresión de libros en el siglo XVI», *Obradoiro de Historia Moderna*, 23 (2014), pp. 295-324.

Ferrario de Orduna, Lilia, «Correcciones para la imprenta en un ejemplar de *Amadís de Gaula*, 1563, Biblioteca Nacional de Madrid, R-2.535», en

Amadís de Gaula. Estudios sobre narrativa caballeresca en la primera mitad del siglo XVI, ed. Lilia E. F. de Orduna, Kassel, Reichenberger, 1992, pp. 1-19.

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*, tesis de doctorado, Universidad de Salamanca, 2013.

Garza, Sonia, «Imprenta manual y pruebas de imprenta», en *Edición y literatura en España (siglos XVI y XVII)*, ed. Anne Cayuela, Zaragoza, Prensas Universitarias, 2012, pp. 111-136.

Gaskell, Philip, *A New Introduction to Bibliography*, Oxford, Clarendon Press, 1972.

Gómez Canseco, Luis, «Estudio», en Mateo Alemán, *Guzmán de Alfarache*, Madrid, Real Academia Española, 2012, pp. 759-929.

—, «Una impresión desconocida de *La Araucana*», *Nuevas de Indias*, 3 (2018), pp. 60-76.

González de Amezúa y Mayo, Agustín, «Cómo se hacía un libro en nuestro Siglo de Oro», en *Opúsculos Histórico-Literarios*, Madrid, CSIC, 1951, I, pp. 331-373.

Greco, Mary Elizabeth, *Luis Hurtado de Toledo: A Biographical-Critical Study and an Edition of his «Trescientas en defensa de illustres mujeres»*, tesis de doctorado, Universidad de California, Berkeley, 1977.

Hellinga, Lotte, *Impresores, editores, correctores y cajistas. Siglo XV*, Salamanca, Instituto de Historia del Libro y de la Lectura, 2006.

Lucía Megías, José Manuel, «La Pragmática de 1558 o la importancia del control del estado en la imprenta española», *Indagación. Revista de historia y arte*, 4 (1999), pp. 195-220.

—, «Escribir, componer, corregir, reeditar, leer (o las transformaciones textuales de la imprenta)», en *Libro y lectura en la Península Ibérica y América (Siglos XIII a XIV)*, ed. Antonio Castillo Gómez, Valladolid, Junta de Castilla y León, 2003, pp. 209-242.

—, «El autor ante la imprenta: textos para un manual», *Edad de Oro*, 28 (2009), pp. 177-196.

Mariano Esteban, Luis, «Las dos ediciones de la *Tragedia Policiana* y la actuación de Luis Hurtado de Toledo», *Celestinesca*, 20.1-2 (1996), pp. 89-102.

Martín Abad, Julián, *Los primeros tiempos de la imprenta en España (c. 1471-1520)*, Madrid, Ediciones del Laberinto, 2003.

Martínez Pereira, Ana e Infantes, Víctor, «Correcciones después de imprimir. Juan José Sigüenza y Vera y su ejemplar del *Mecanismo del arte de la imprenta* (1811)», en *Doce siglos de materialidad del libro. Estudios sobre manuscritos e impresos entre los siglos VIII y XIX*, ed. Manuel J. Pedraza, Helena Carvajal y Camino Sánchez, Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2017, pp. 483-506.

Medina, José Toribio, *Biblioteca hispano-chilena (1523-1817)*, Santiago de Chile, En casa del autor, 1897.

—, *La Araucana. Vida de Ercilla*, Santiago de Chile, Imprenta Elzevirana, 1916.
Méndez Herrera, Juan Alberto, *Estudio de las ediciones de «La Araucana», con una edición crítica de la tercera parte*, tesis de doctorado, Harvard University, 1976.
Moll, Jaime, «Problemas bibliográficos del libro del Siglo de Oro», *Boletín de la Real Academia Española*, 59 (1979), pp. 49-107.
—, «El libro en el Siglo de Oro», *Edad de Oro*, 1 (1982a), pp. 43-54.
—, «Correcciones en prensa y crítica textual: a propósito de *Fuenteovejuna*», *Boletín de la Real Academia Española*, 62 (1982b), pp. 159-171.
—, «El impresor, el editor y el librero», en *Historia de la edición y de la lectura en España, 1472-1914*, ed. Víctor Infantes, François Lopez y Jean-François Botrel, Madrid, Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 2003, pp. 77-84.
—, «De nuevo sobre bibliografía estructurada», en *Filologia dei testi a stampa (Area Iberica)*, ed. Patrizia Botta, Modena, Mucchi Editore, 2005, pp. 275-279.
Montero, Juan y Ruiz Pérez, Pedro, «El libro en el Siglo de Oro. Estado de la investigación (1980-2005)», *Etiópicas*, 2 (2006), pp. 15-108.
Muñoz Sánchez, Juan Ramón, «*En compañía siempre de personas virtuosas y doctas (como son los libros)*: imprenta y librerías en el siglo xvii», *Artifara* 16 (2016), pp. 277-300.
Novísima Recopilación de las leyes de España IV, Madrid, Imprenta de Sancha, 1805.
Pérez Pastor, Cristóbal, *Bibliografía madrileña o descripción de las obras impresas en Madri*d, Pamplona, Analecta, 2000, 3 vols.
Ramírez de Arellano, Rafael, *Juan Rufo jurado de Córdoba. Estudio biográfico y crítico*, Madrid, Hijos de Reus, 1912, pp. 293-294.
Reyes, Fermín de los, *El libro en España y América: legislación y censura. Siglos XV-XVIII*, Madrid, Arco Libros, 2000, 2 vols.
—, «La estructura formal del libro antiguo español», *Paratesto*, 7 (2010), pp. 9-59.
Rico, Francisco, «Crítica textual y tradición impresa», en *Imprenta y crítica textual en el Siglo de Oro*, dir. Francisco Rico, Valladolid, Centro para la Edición de los Clásicos Españoles, 2000, pp. 233-240.
—, *El texto del Quijote. Preliminares a una ecdótica del Siglo de Oro*, Valladolid, Centro para la Edición de los Clásicos Españoles-Universidad de Valladolid, 2005.
Rodríguez, Begoña, *Del original de imprenta al libro impreso antiguo*, Madrid, Ollero y Ramos, 2014.
Rodríguez Cáceres, Milagros, «Hacia una edición crítica de las *Academias morales de las Musas* de Antonio Enríquez Gómez», *Criticón*, 2014 (120-121), pp. 235-256.
Rodríguez Marín, Francisco, «Documentos hasta ahora inéditos referentes a Mateo Alemán y sus deudos más cercanos (1546-1607)», *Boletín de la Real Academia Española*, 20 (1933), pp. 165-217.

Ruiz Astiz, Javier, «El editor y sus exigencias: convenios de impresión en la Pamplona del siglo xvii», en *Doce siglos de materialidad del libro. Estudios sobre manuscritos e impresos entre los siglos VIII y XIX*, ed. Manuel J. Pedraza, Helena Carvajal y Camino Sánchez, Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2017, pp. 401-420.

Simpson, Percy, *Proof-reading in the sixteenth, seveenth and eighteenth centuries*, Oxford, Oxford University Press, 1935.

Trovato, Paolo, *Con ogni diligenza corretto. La stampa e le revisioni editoriali dei testi letterari italiani (1470-1570),* Bologna, Mulino, 1991.

Utrera Bonet, María del Carmen, «La pragmática del 1558 sobre impresión y circulación de libros en Castilla a través de los fondos de la biblioteca de la Universidad de Sevilla», en *Funciones y prácticas de la escritura: I Congreso de Investigadores Noveles en Ciencias Documentales*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2013, pp. 277-282.

Los títulos de las comedias de Lope de Vega: oscilaciones y cambios de los autógrafos a la imprenta[1]

Sònia Boadas
Università di Bologna
sonia.boadas@unibo.it

Laura Fernández
Universitat Autònoma de Barcelona
laura.fernandez.garcia@uab.cat

Recepción: 19/06/2020, Aceptación: 28/06/2020, Publicación: 07/12/2020

Resumen
Este trabajo presenta una primera aproximación al estudio de los cambios que sufrieron los títulos de las comedias de Lope de Vega, desde que salieron de la pluma de su autor hasta su impresión. Se van a estudiar varios ejemplos y se pondrá de manifiesto cómo determinadas puestas en escena, problemas tipográficos o estrategias de mercado alteraron los títulos otorgados por el Fénix. El análisis de estas modificaciones y de las causas que las provocaron nos va a permitir identificar epígrafes postizos, restaurar marbetes originales e incluso rescatar del olvido algún título que había pasado desapercibido hasta la actualidad.

Palabras clave
Lope de Vega; títulos; modificaciones; autógrafos; licencias de representación; imprenta; Partes de comedias; corrección de autor; corrección en prensa.

Abstract
"Lope de Vega's Titles of *Comedias*: Oscillations and Changes from Autographs to Printed Text".
This work presents a first approach to the study of the changes of Lope de Vega's titles of *comedias*, from the autographs to the printed text. The article studies several examples

1. El presente trabajo se inscribe en el Proyecto de Investigación PGC2018-094395-B-I00, "Edición y estudio de treinta y seis comedias de Lope de Vega", financiado por el Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades y se ha llevado a cabo en el marco del proyecto TheaTheor financiado por las Marie Skłodowska-Curie Actions Individual Fellowships (MSCA-IF, n. 794064) del programa Horizon2020.

ISSN 2462-6813 (papel), ISSN 1988-1088 (en línea)
https://doi.org/10.5565/rev/studiaaurea.406

and it reveals how certain staging, typographical problems or market strategies modified Lope's titles. The analysis of these changes and their causes will allow us to identify false epigraphs, restore original headings and even rescue from oblivion an unnoticed title.

Keywords
Lope de Vega; Titles; Modifications; Autographs; Representation Licences; Printed Text; *Partes de comedias*; Author Corrections; Stop-Press Corrections.

Cuenta la leyenda, y los biógrafos, que Francis Scott Fitzgerald y su editor, Max Perkins, discutieron durante meses sobre el título de *El gran Gatsby*, que fue impuesto por el segundo y que el autor tuvo por el "principal fallo de su libro".[2] No era nada nuevo. Unos cuatrocientos años antes, Juan Luis Vives se quejaba precisamente de los impresores, que le cambiaban los títulos a su conveniencia y según criterios ajenos al contenido de sus obras:

> Mis tres libros *Sobre la educación de la mujer cristiana* el impresor los tiene a punto de sacar al público. Con todo no hay cosa que más me desagrade que el título tan mal visto de la obra. En este particular, un mal hado me rodea, de suerte que mis libros siempre llevan títulos semejantes, que no me hacen nada recomendable a mis amigos; me hacen más abominable a mis enemigos y más despreciable a los indiferentes, pues incitados a una estimación de mi talento por el título de la obra, metidos en ella, lo encuentran todo tan distante de lo que el título prometía. Los libreros solo buscan su interés y tal vez el libro tenga más venta por el señuelo de su título: pero las más de las veces lo encuentra más ruin una vez que lo han leído, y yo quedo en peor situación.[3]

2. Scott Berg (2016: sin paginación).
3. Carta de Vives a Cranevelt, citada por Bouza (1997: 38). El mismo ejemplo aduce Rico (2005: 440) con casos añadidos, especialmente en sus notas 13 y 14.

No era nada nuevo ni tampoco un caso aislado. Parece indiscutible que tanto *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha* (1605) como *El ingenioso caballero don Quijote de la Mancha* (1615), títulos con que se imprimieron la primera y la segunda parte de la obra de Cervantes, no se debieron a la pluma ni a la elección del autor, sino a "razones editoriales o tipográficas", a "intrusiones de índole editorial" que convirtieron *El ingenioso hidalgo de la Mancha* original en "un disparate estridente" (Rico 2005: 447, 446 y 445). Se sospecha que las *Novelas ejemplares* pudieron titularse en origen *de honesto entretenimiento* (García López 2001: 2 y 731); y por muchos indicios puede defenderse que el subtítulo *Historia setentrional* que acompaña *Los trabajos de Persiles y Sigismunda* tampoco se debe a su autor, sino a una estrategia de mercado que intentaba inscribir la obra en el género de la novela bizantina usando el marbete con que se conocían sus mayores referentes, la *Historia etiópica* de Heliodoro o la *Historia griega* de Aquiles Tacio (Fernández 2017: 508-511). Lo que resulta difícil de concretar es si, para el caso de Cervantes y de la mayoría de los autores, esta práctica era aceptada y asumida como tarea del editor, como lo era la de la regularización ortográfica o la puntuación.[4]

Como expone Rico (2005: 439-440), el concepto de *titulus* recogido por Nebrija en las *Introductiones latinae* era "una noción mayormente catalográfica",[5] una idea que la imprenta integró en su concepción de la portada tipográfica y que se diferencia de una designación más usual y menos canónica de la obra, el *nomen*, con el que su autor solía referirse a ella. Aunque diluida, esta dualidad conceptual, la encontramos de nuevo a principios del siglo XVII, en la preceptiva poética *El cisne de Apolo* de Luis Alfonso de Carvallo. Si bien en su obra Carvallo no determinaba la diferencia entre los términos, sí precisaba que ambos debían elegirse de forma prudente y siguiendo unos criterios:

> El título y el nombre ha de ser puesto
> a la obra en Poesía con cuidado,
> no arrogante, soberbio, descompuesto,
> impropio, impertinente, no apropiado,
> mas muy lícito, proprio, llano, honesto,
> para lo cual conviene ser tomado

4. Rico (2005: 446) es de este parecer, y apunta que, para Cervantes: "No debemos inferir de ahí que el escritor se sintiera agraviado o molesto. A los artífices materiales y económicos del *Quijote* les reconocía sin duda el amplísimo margen de libertad comúnmente observado en el Siglo de Oro, un margen que no cabe medir (por más que se haga) con patrones de otros tiempos. Si la grafía era incumbencia exclusiva de la imprenta, al editor nada le vedaba dedicar una obra y rotular la cubierta. Para Cervantes, la portada sería poco más, si acaso, que la faja con un eslogan o unas frases laudatorias tan acostumbrada hoy".

5. "In titulo sive indice sive inscriptione cuiusque operis duo praecipue annotanda sunt, nomen auctoris et subiecta libri materiam. Quidam addunt et personam cuius nomine opus illud inscribitur" (Nebrija, *Introductiones latinae*, f. aII).

> del hecho, o del lugar, o proprio nombre
> de aquel de quien se trata o sobrenombre.
>
> (Carvallo, *El cisne de Apolo*, p. 284).

Además, el capítulo dedicado a la elección del título y el nombre incorporaba un ejemplo esclarecedor que ponía de manifiesto no solo la mala elección de un marbete, sino también, y más importante, las variaciones y correcciones a las que eran sometidos: "Bien puede el Poeta llamar a su Poesía como quisiere, pero ha de ser nombre que convenga a la obra, y este no arrogante ni hinchado, como hizo cierto Poeta novel, que descubriendo la decendencia de un hidalgo particular le puso por título: *La alta caballería de fulano*, y al cabo lo hizo descendiente de un caballerizo de cierto marqués, por donde le enmendaron el título poniendo *caballeriza* donde había puesto *caballería*" (Carvallo, *El cisne de Apolo*, p. 283).

El caso de los títulos de las comedias de Lope de Vega es, si cabe, todavía más complejo que los ejemplos arriba mencionados porque, a diferencia de otros géneros, la finalidad primera de las obras dramáticas era su puesta en escena.[6] Antes de llegar a las manos del impresor, las piezas del Fénix ya habían sido un producto de mercado y de su éxito dependían muchos agentes vinculados al entramado teatral áureo. Así pues, con la impresión empezaba para estos textos una segunda estrategia comercial, enfocada ahora a un público lector que era conocedor del éxito de las obras en las tablas e incluso podía haber asistido a las representaciones, factores que, como veremos, influyeron en la edición de algunas obras.[7]

La conservación de materiales de diferentes épocas y tipologías (manuscritos autógrafos, apógrafos, copias, *Partes de Comedias*, sueltas, listas de *El peregrino*, licencias de impresión, etc.) nos permite constatar unos cambios solo intuidos para otras obras y autores. Los autógrafos, por ejemplo, desvelan las modificaciones que sufrieron los títulos que aparecen citados en las licencias de representación o incluso las variaciones, dudas o cambios que el mismo dramaturgo confirió a sus piezas. En este sentido, sabemos que en el manuscrito de *La hermosa Ester* Lope alternó este epígrafe con el de *La bella Ester*, mientras que en el

6. A pesar de ser un tema harto interesante, los títulos de obras dramáticas áureas no han sido objeto de muchos estudios por parte de los críticos. Entre la bibliografía, destacamos el trabajo de Gella Iturriaga (1978) y Rodríguez Valle (2010), centrados en la presencia de refranes en los marbetes de comedias, y el de Iglesias (2010), que ofrece una taxonomía de los títulos de las obras de Calderón.

7. Lo explica a la perfección Pontón (2017: 561): "Imprimir teatro supuso asimismo reconocer la existencia de dos circuitos comerciales para una misma entidad e indagar en las relaciones de complementariedad o sustitución que se establecían entre ellos. Lógicamente implicó percibir la grieta existente entre el acontecimiento escenificado sobre las tablas, pensado para ser visto y oído, y el tipo de experiencia que procuraba la lectura".

hológrafo de *El marqués de las Navas*, este marbete convive con *El estraño caso* y *El estraño suceso.*[8]

Uno de los lugares significativos y que aporta información relevante para los títulos de las comedias son los últimos versos del texto. El colofón de las piezas solía contener una fórmula habitual de despedida, con una *captatio benevolentiae* y una mención explícita al título de la obra. El análisis de los versos finales de los manuscritos autógrafos permite valorar las coincidencias que existen entre los títulos, además de revelar las modificaciones que introdujeron tanto Lope como manos ajenas al dramaturgo. En la tabla siguiente hemos transcrito los últimos versos de las comedias autógrafas conservadas:

Comedias autógrafas	**Últimos versos**[9]
El primero Benavides (1600)	Aquí acaba la comedia / del primero Benavides.
El cuerdo loco (1602)	Y aquí, senado, se acaba / la historia del cuerdo loco.
El príncipe despeñado (1602)	Dé fin la tragicomedia / del príncipe despeñado.
Pedro Carbonero (1603)	[…] dando fin al suceso verdadero / de los hechos de Pedro Carbonero.
La prueba de los amigos (1604)	Aquí Belardo dio fin / a una historia, que es en fin, / la prueba de los amigos.
Estefanía la desdichada (1604)	Aquí la tragedia acaba /aunque Belardo os convida / a lo que la historia falta / para segunda comedia, / que esta primera se llama / la desdichada inocente / que lloran Castros y Andradas.
Carlos V en Francia (1604)	Aquí Belardo acaba / la historia y lo que pasó / Cesar Carlos quinto en Francia.
La batalla del honor (1608)	Ya aquí se acabe / la batalla del honor / entre un Rey y un Almirante.
La doncella Teodor (ha. 1610-15)	Aquí se acaban senado / con la historia los sucesos / de la doncella Teodor, / perdonad el corto ingenio.
La hermosa Ester (1610)	Porque demos fin con esto / a la soberbia de Amán / y humildad de Mardoqueo.

8. Lope se refiere a *La bella Ester* al final del primer y segundo acto y en el encabezamiento del segundo y del tercero. En el autógrafo del *El marqués de las Navas*, el Fénix escribe *Estraño suceso* al final del segundo acto y *Estraño caso* en el encabezamiento del tercero. También hay diferencias, aunque menos significativas, en el *Barláan y Josafat*, donde Lope indica que se inician el segundo y el tercer acto de la *Historia de Barláan y Josafat*.
9. Transcribimos los últimos versos a la vista de los autógrafos, regularizando ortografía y puntuación.

La encomienda bien guardada (1610)	Aquí para ejemplo acaba / como verdadera historia / la encomienda bien guardada.
El caballero del Sacramento (1610)	Y yo, senado, contento / la devoción suplicaros / de tan alto Sacramento. / Poned amor y esperanza / y fe en bien que a Dios alcanza, / que aquí de su caballero / el suceso verdadero / da fin para su alabanza.
El cardenal del Belén (1610)	Aquí da fin la comedia / del cardenal de Belén / luz y dotor de la iglesia.
Barláan y Josafat (1611)	Eso le dejo al juicio / de quien nos oye, y la historia / aquí también corta el hilo, / pues será tu penitencia / digna de historias y libros, / y este ejemplo que dejó / San Juan Damasceno escrito / para imitar los que somos / tierra al fin, como al principio.
La discordia en los casados (1611)	[…] porque acabe con aplauso / en la cama o en la mesa / la discordia en los casados.
El bastardo Mudarra (1612)	Aquí la historia acabe al mundo rara / del bastardo Mudarra y los de Lara.
La dama boba (1613)	Al senado la pedid / si más faltas perdona / que aquí para los discretos / da fin la comedia boba.
¿De cuándo acá nos vino? (ha. 1613-14)	Senado, en vuestro servicio / acaba aquí la comedia, / aunque bien pueden decirnos, / si nos honráis y escucháis, / que de cuando acá nos vino.
El galán de la Membrilla (1615)	Aquí acaba la comedia / del galán de la Membrilla / última flor de la Vega.
El sembrar en buena tierra (1616)	Aquí da fin / el sembrar en buena tierra, / que si da fruto a su autor / dirá que la siembra es buena.
Quien más no puede (1616)	Aquí la comedia cesa / llamada quien más no puede, / que si acaso no os contenta / quien más no puede serviros, / paciencia morir se deja.
El desdén vengado (1617)	Aquí acaba la comedia / llamada el desdén vengado, / que así un desprecio se venga.
Lo que pasa en una tarde (1617)	Pues antes / demos fin a la comedia / por que pase en una tarde / y antes que luces se enciendan.
Amor, pleito y desafío (1621)	Aquí senado se acaban / amor, pleito y desafío / si perdonáis nuestras faltas.
La nueva victoria de don Gonzalo de Córdoba (1622)	Aquí la vitoria cesa, / aunque no cesarán jamás / en la gran casa de Sesa / las bien heredadas armas, / que dieron con fama eternas, / reinos al rey de Castilla / y agora victorias nuevas.

El poder en el discreto (1623)	Yo lo haré pero primero / doy con reverencia fin / al poder en el discreto.
El marqués de las Navas (1624)	Aquí, senado, se acaba / este notable suceso; / dadnos perdón de las faltas.
La niñez del padre Rojas (1625)	Esta es la primera parte, / Madrid, desta dulce historia. / Aquí se acaba, senado, / la niñez del Padre Rojas.
El Brasil restituido (1625)	[…] el Brasil restituido, / principio de los deseos / del serviros, aunque fin / de tan heroico suceso.
¡Ay, verdades, que en amor… (1625)	De las verdades de amor / aquí acaba la comedia. / CEL. Y el deseo de serviros / donde ella acaba comienza.
Sin secreto no hay amor (1626)	Porque entre personas altas / sin secreto no hay amor, / con que la comedia acaba.
El piadoso aragonés (1626)	[…] y el piadoso aragonés / escrito en servicio vuestro.
Amor con vista (1626)	Pues amor con vista acaba / si el senado que las mira / suple a nuestro amor las faltas.
Del monte sale (1627)	Aquí acaba / del monte sale, que dio / tan ilustre Reina a Francia.
El castigo sin venganza (1631)	Aquí acaba, / senado, aquella tragedia / del castigo sin venganza, / que siendo en Italia asombro / hoy es ejemplo en España.
Las bizarrías de Belisa (1634)	Senado ilustre: el poeta, / que ya las musas dejaba / con deseo de serviros / volvió esta vez a llamarlas, / para que no le olvidéis. / Y aquí la comedia acaba.

Como vemos, era frecuente que Lope citara el título de la obra al final de la pieza. La tabla revela que de los 36 autógrafos que transcriben los últimos versos de la comedia, 26 reproducen de manera exacta el título de la obra al final del tercer acto.[10] La cifra, aunque elevada, descubre que hay casi un 30% de las obras que no sigue esta tendencia por varios motivos. Algunas reproducen variaciones de poco calado que no tuvieron más repercusión, como ocurre en el caso de *¡Ay, verdades, que en amor…*, *Lo que pasa en una tarde* o *La dama boba*. Otras, como *El caballero del Sacramento*, a pesar de introducir en los últimos versos las pa-

10. No se transcriben los versos finales de *El favor agradecido*, *Los melindres de Belisa, La mayor virtud de un Rey* porque solo conservamos el primer acto autógrafo; tampoco en el caso de *La vida y muerte de Santa Teresa de Jesús* y *Más pueden celos que amor*, por ser ambas parcialmente autógrafas, y tampoco de *La corona merecida, Santiago el Verde* y *La corona de Hungría* por no haberse conservado el último folio de estos manuscritos.

labras que forman el título, no lo reproducen íntegramente como tal; mientras que en el caso de *Estefanía la desdichada* es el mismo Lope quien se refiere a su obra con un título diferente, *La desdichada inocente*, prometiendo además una segunda parte de la misma.[11]

Más interesantes son los casos de *La hermosa Ester*, *Barláan y Josafat, La nueva victoria de don Gonzalo de Córdoba* y *Las bizarrías de Belisa*, en las cuales no aparece ninguna mención a los títulos con los que conocemos las obras. Mientras que en las tres últimas no se reseña ningún posible epíteto alternativo, en *La hermosa Ester* (British Library, Eg. 547) encontramos dos elementos relevantes: por una parte, lo que podría ser un segundo título para la comedia (*La soberbia de Amán y humildad de Mardoqueo*), y por otra, una corrección no autógrafa que aparece precisamente en estos versos. Una mano distinta, y que puede asociarse a la compañía teatral que estrenó la obra, la de Hernán Sánchez de Vargas, tachó el último verso y lo sustituyó por el sintagma "la horca para su dueño". Tal y como señaló Aragüés (2016: 64), "es tentador suponer que la transformación de este verso final en el autógrafo es el primer signo de un cambio de título llevado a cabo por la propia compañía de Sánchez de Vargas, acaso para atraer al público hacia la representación de la obra". A pesar de que las licencias de representación conservadas no lo registran,[12] este cambio parece indicar que la obra se representó con otro título, *La horca para su dueño*, que coincidía precisamente con el último verso modificado. Se trataría de una denominación que debió de popularizarse de manera progresiva y que, presuponemos, tuvo una acogida notable.

La historia editorial de la obra añade elementos interesantes a los aquí expuestos. *La hermosa Ester* se imprimió con este título algunos años después, en 1621, cuando se incluyó en la *Parte XV* (Madrid, Fernando Correa de Montenegro), y en la dedicatoria que Lope introdujo en ese momento encontramos referencias explícitas a este título.[13] También había aparecido como tal en la segunda lista de *El peregrino* (1618).[14] Sin embargo, en una suelta contemporánea,

11. No hemos encontrado ningún testimonio con este título. Barrera y Leirado (*Catálogo*, 541) indica que también pudo tener el título de *Castros y Andradas*, aunque tampoco hay evidencias textuales. Las noticias sobre la representación de la obra indican que se escenificó con el título de *La bella Estefanía* (véase CATCOM).

12. Se conservan dos licencias al final del autógrafo: la primera fue otorgada en Madrid por Tomás Gracián Dantisco, el 10 de mayo de 1610, y la segunda la concedió en Sevilla el licenciado Joan de Torres, el 6 de mayo de 1612. Véase Presotto (2000: 252) y Aragüés (2016: 268-269).

13. Lope se reafirmó en el título elegido ya que solo en la primera frase de la dedicatoria repite varias veces los términos 'hermosura' y 'hermosa': "La hermosura, entendimiento y virtud excelentísima de la hermosa, entendida y virtuosa Ester, de quien dicen las Sagradas Letras que era en estremo hermosa, de increíble belleza, y graciosa y amable en los ojos de todos, ¿a quién se debía más justamente que a Vuestra Merced, si de sus virtudes, hermosura y gracia se puede decir lo mismo?" (Aragüés 2016: 95).

14. Los datos que refieren a las listas de comedias incluidas en *El peregrino en su patria* se toman de las ediciones príncipes de 1604 y 1618, pues ninguna de las ediciones modernas presenta un aparato crítico que dé cuenta de las variaciones de la transmisión e historia editorial del texto. Se

de la cual desconocemos la fecha y el taller en la que se imprimió, apareció con el título *La horca para su dueño*. Según se desprende del análisis textual de este testimonio que realiza Aragüés (2016: 76-81), esta suelta es considerablemente fiel al texto que transmite la *Parte XV*. ¿A qué responde, pues, el cambio de título si en la *Parte* se publicó como *La hermosa Ester*? Es probable que estemos aquí ante una estrategia comercial pensada para poner en circulación una comedia que ya se había impreso con un título diferente, presentándola ante los compradores como un producto nuevo. Es probable también que, a pesar de no tener acceso al autógrafo, el impresor conociera el título alternativo con el que se había difundido la pieza y decidiera aprovecharlo. Sea como fuere, todo parece indicar que el cambio de título cristalizó, llegando incluso a provocar que el mismo Lope se refiriera a su obra como *La horca para su dueño* en la *Loa sacramental de los títulos de las comedias* que elaboró probablemente al final de su vida, entre 1631 y 1635.[15] Todos los datos aquí expuestos demuestran cómo un cambio en los últimos versos de un texto impulsado por un autor de comedias acabó consolidándose en la imprenta y causó que el propio Fénix denominara su obra con el epígrafe con el que se había popularizado.

La importancia de los últimos versos de la comedia y su relación con los títulos de las obras también parece haber motivado la corrección que aparece al final del manuscrito de *Amor con vista* (BNE, Mss. Res. 85). De nuevo, una mano no autógrafa reescribió el final de la obra, modificando los últimos tres versos de Lope por los siguientes "pues amor con vista acaba / con el marido embustero / si nos perdonáis las faltas". Tal y como ha demostrado Crivellari (2020), esta mano se puede relacionar con la compañía de Antonio de Prado. El mismo autor de comedias o alguien vinculado a la compañía teatral omitió la típica referencia al "senado" y la sustituyó por lo que parece ser otro título, *El marido embustero*. A pesar de que Crivellari indica que se trata del título de otra pieza, más bien parece que sea un epígrafe alternativo, ya que contiene una referencia explícita a las continuas mentiras del protagonista Octavio, quien es descrito pocos versos antes como un marido mentiroso ("No ha parecido galán, / sino marido en mentir", vv. 2515-2516). Se puede sospechar, pues, que esta modificación por parte de la compañía pudo tener relación con una estrategia comercial pensada para colocar al final de la obra el título con el que se representaba la pieza.

---

ha utilizado, además, la útil reproducción e indexación llevada a cabo por Tubau (2004: 197-202), así como los trabajos de Giuliani (2004), Pontón (2017) y Fernández Rodríguez (2019).

15. "Que *con su pan se lo coma* / Judas hizo y, después de esta, / *la horca para su dueño*, / y *el desconfiado* en ella" (Rodríguez Ortega 2018: vv. 177-180). Hay que señalar también la existencia de la comedia *Amán y Mardoqueo* de Felipe Godínez, que en las ediciones del siglo XVIII adoptó el título "*Amán y Mardoqueo: comedia famosa; La horca para su dueño*". Como acertadamente señalaron Vega García-Luengos (1981: 213-215) y Aragüés (2016: 33), el éxito editorial de las versiones dieciochescas favoreció la identificación del título *La horca para su dueño* con la obra de Godínez, pero en el siglo XVII el epígrafe solo podía referirse a la obra de Lope de Vega.

Los autógrafos también revelan que en algunos casos fue el propio Lope quien quiso modificar los versos finales en los que se transcribía el título de las obras, como ocurre en *El marqués de las Navas*, en *El castigo sin venganza* y en *La encomienda bien guardada*. En la primera pieza mencionada (Melbury House, sin signatura), el Fénix decidió corregir los últimos versos, transformando "Aquí, senado, se acaba / el verdadero suceso / que al gran *Marqués de las Navas* / sucedió preso en Madrid" en "Aquí, senado, se acaba / este notable suceso; / dadnos perdón de las faltas". Además de eliminar la referencia explícita al protagonista y a la localización de los hechos, Lope modificó también la mención al "verdadero suceso" y la sustituyó por la del "notable suceso". Desconocemos los motivos que lo llevaron a realizar el cambio, aunque resulta curioso que en la licencia de representación que firmó Pedro de Vargas Machuca se haga referencia precisamente a la veracidad de los hechos narrados. El censor se extendió más de lo habitual en esta aprobación y en ella usó precisamente el término que Lope había eliminado, "verdadero", para destacar la ejemplaridad moral que había en la obra más allá de la autenticidad de los sucesos contados: "Por la del caso, si fue o no verdadero, le salvan tantos ejemplos que escriben San Gregorio en sus morales, San Antonino de Florencia, y Laur.º Surio, de semejantes apariciones, que cuando esta no fuera tan cierta como aquí saben todos, por la piedad que enseña a los vivos que tengan con los muertos, podía representarse".[16] Es difícil saber si se trata de una mera coincidencia o si estaríamos ante la posible influencia del censor en la transformación de los versos finales de la obra.

Una modificación mucho más sutil, pero no por ello menos importante, es la que el propio Lope efectuó en los versos finales del autógrafo de *El castigo sin venganza* (Boston Public Library, D. 174.19). En el folio 16v del tercer acto, el dramaturgo enmendó el verso que reflejaba el título de la obra, cambiando "de un castigo sin venganza" por "del castigo sin venganza"[17]. Lo que *a priori* podría parecer una corrección nimia y sin especial relevancia, adquiere un nuevo significado si la ponemos en relación con las modificaciones que se producen en los encabezamientos del segundo y del tercer acto, unos cambios que afectan directamente al título de la obra y que hasta ahora habían pasado desapercibidos. En ambos lugares, la mano de Lope corrigió el marbete de acuerdo con el verso comentado (figura 1). Así, la obra dejaba de ser *Un castigo sin venganza*, tal y como rezaban inicialmente los encabezamientos de estos actos, para convertirse en *El castigo sin venganza*. Se trata, a nuestro entender, de un cambio de título que se produjo poco después de la transcripción de los versos finales y que provocó la modificación de los dos lugares en los que ya se había transcrito el epígrafe. Acertadamente pensó Lope que un mero cambio de artículo otorgaría a la pieza

16. Véase Presotto (2000: 265) y también la base de datos CLEMIT, *s.v*. *El marqués de las Navas*.
17. Para un estudio pormenorizado de los cambios que se producen al final del tercer acto de la comedia, véase Valdés Gázquez (2015).

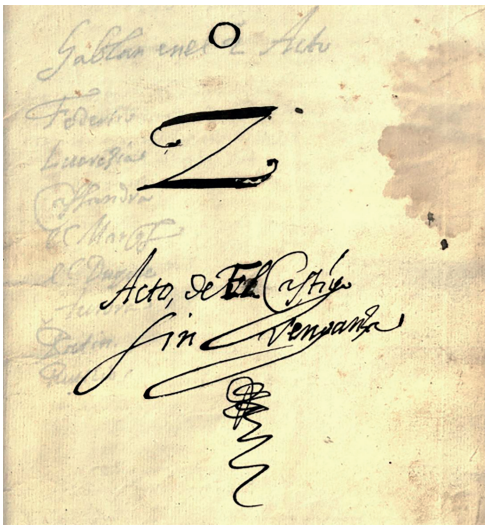


Figura 1

la autoridad y singularidad que se merecía, y más en un momento en el que se representaban otras obras con títulos muy similares.[18] Además, estos cambios revelarían que la portada del autógrafo, que no presenta ninguna corrección, se habría elaborado en un momento posterior, con toda probabilidad, después de la transcripción íntegra del texto.

El caso de *La encomienda bien guardada* (BNE, Mss. Vitr. 7-16) es mucho más complejo porque, más allá de la variante en el título (*La buena guarda – La encomienda bien guardada*), la comedia constituye un caso único dentro del elenco de autógrafos lopescos. El dramaturgo sometió el texto a una notable revisión y en un mismo manuscrito conservamos dos versiones autógrafas de la obra.[19] El Fénix modificó varias cuestiones relevantes, como la localización de la acción, que ya no tenía lugar en un pequeño pueblo salmantino, y la caracterización de la protagonista, que dejó de ser la abadesa de un convento para convertirse en una doncella que vivía en recogimiento. De entre todas estas correcciones, nos queremos detener aquí en las que atañen a los versos finales de la obra, y que pudieron repercutir en el cambio de título. Los versos originales con

18. Todo parece indicar que con esta obra el Fénix quiso competir con los "pájaros nuevos". Recordemos que hacia 1628 Calderón escribió *De un castigo tres venganzas* (también conocida como *Un castigo en tres venganzas*) y que en 1630 Montalbán redactó *De un castigo dos venganzas*. Dixon (1967: 190) ya apuntó las posibles conexiones del título de la obra de Lope con las mencionadas. Véase también García Reidy (2013b).
19. Para las hipótesis sobre los cambios del título véase Capoia (2014: 124) y Boadas (2016: 438-443).

los que Lope terminó la pieza rezaban: "Aquí la comedia acaba / como verdadera historia, / senado, la buena guarda"; mientras que, tras la enmienda, el final pasó a ser: "Aquí para ejemplo acaba / como verdadera historia / la encomienda bien guardada".

Un título como *La buena guarda* encajaba a la perfección con la primera versión de la obra protagonizada por una abadesa de un monasterio, ya que, como a veces hacía Lope, el epígrafe implicaba una referencia al contenido de la pieza.[20] Además de su significado habitual, en un convento de monjas, la *guarda* era la religiosa que acompañaba a los hombres que entraban en el templo para conservar el decoro. Así pues, el mismo título anticipaba el tema de la obra: los espectadores sabían de antemano que la pieza giraría en torno a una relación entre un hombre y una monja.[21] Sin embargo, los cambios que el propio dramaturgo introdujo en el texto, y que conllevaban una secularización de la obra, convirtiendo a la abadesa en una doncella a la espera de concertar matrimonio, pudieron implicar también una modificación del título, que, con el cambio de estatus de la protagonista, perdía su sentido inicial. Es posible que en ese momento Lope decidiera modificar los versos finales de la misma y que elaborara una nueva portada para el manuscrito, en la que constara el epígrafe *La encomienda bien guardada*.[22] Así parece sugerirlo el pliego de distinto papel y tamaño en el que se encuentra el frontispicio y los restos de papel que se conservan entre los folios 2v y 3r, es decir, justo antes de la lista de las *dramatis personae*, probablemente pertenecientes a un folio perdido o arrancado que podría corresponder a la portada original.

Los motivos que impulsaron estas modificaciones todavía no están claros, aunque todo parece indicar que estuvieron relacionados con Alonso Riquelme, el autor de comedias que se encargó de la representación de la obra y con quien Lope tenía una estrecha relación personal.[23] Es posible que los cambios puedan suscribirse a unas determinadas circunstancias de representación, vinculadas con la realidad y los personajes del Madrid de 1610. Esto explicaría también la divergencia de marbetes en las licencias de representación y por qué solo en la licencia que otorgó Tomás Gracián Dantisco, en junio de 1610, la obra se titulara *La encomienda bien guardada*. Hace pocos años, Boadas (2016: 458-459) revelaba la relación que tuvo Riquelme con las monjas trinitarias que se habían instalado al lado de su casa y cómo este acontecimiento pudo influir en

20. Así lo hizo en varias comedias, como por ejemplo en *La viuda valenciana*, *La dama boba o La varona castellana*.

21. En el autógrafo, Lope se refirió a la obra como *La buena guarda* al final del primer y del segundo acto y en las portadas del segundo y del tercero. Además, hallamos con frecuencia este sintagma a lo largo del texto (vv. 1195, 1778, 2645, 2760, 2888 y 2930).

22. Después de varias comprobaciones y reflexiones, matizamos aquí algunas de las apreciaciones que aparecen en Boadas (2016: 438-443).

23. Véase Granja (1989: 60) y Boadas (2016: 456).

los cambios de la obra. Es curioso destacar también que a pesar de que las beatas se instalaron en la calle Cantarranas de Madrid en 1609, no fue hasta tres años después, en 1612, cuando realmente se fundó el monasterio de las Trinitarias Descalzas en ese emplazamiento.[24] Lejos de ser nimio, el dato puede resultar relevante a la luz de los cambios que Lope introdujo en su obra, ya que en 1610 la identificación de la monja protagonista con las vecinas de Riquelme no se podría producir si el monasterio todavía no se había fundado. Era más probable que los espectadores establecieran el vínculo realidad-ficción si el estatus de las beatas y el de los personajes era el mismo: doncellas a la espera de profesar.

Es posible, pues, que los cambios –título incluido– se produjeran para poder escenificar la obra ante un contexto y unos personajes determinados del Madrid de 1610, unas circunstancias que no fueron relevantes para las representaciones que se hicieron en otras ciudades ni en fechas posteriores a la fundación del monasterio. Esto podría explicar por qué la licencia de representación que se firmó en Sevilla en 1611 y la que se otorgó en Madrid en 1614 se refirieran a la obra como *La buena guarda*.[25] Y posiblemente también explicaría que para Lope, independientemente del *titulus* puntual que otorgó para las representaciones madrileñas de 1610, el *nomen* de la obra fuera *La buena guarda*. Así es como constó en la segunda lista de *El peregrino en su patria* (1618) y se publicó en la *Parte XV* (1621). Si nuestra hipótesis fuera cierta, el epígrafe *La encomienda bien guardada* sería un título otorgado por Lope y vinculado a unas determinadas puestas en escena.

A juzgar por la documentación que conservamos, las compañías teatrales debieron de provocar más de un cambio en el título de las comedias lopescas. Así lo indican las licencias de representación que se conservan en los manuscritos autógrafos, donde varias obras aparecen citadas con títulos distintos. Destacamos, por ejemplo, el caso de *El bastardo Mudarra* (RAE, Ms. 390), ya que el primer censor que otorga la licencia para la representación de esta comedia, Tomás Gracián Dantisco, escribe: "Esta comedia intitulada *El bastardo Mudarra y historia de los siete infantes de Lara* se podrá representar" (Madrid, 17 de mayo de 1612). En esta ocasión, el título pudo ser alterado por el censor después de haber leído los últimos versos de la comedia, donde Lope hacía referencia a "los de Lara", aunque nos inclinamos a pensar que el cambio estuvo relacionado con la puesta en escena de la obra. En una pieza de cuño histórico-legendario, la mención a los populares infantes decapitados resultaba un reclamo mucho más llamativo e identificable para el espectador. Y también en esta línea se sitúa la

24. Para los datos relacionados con la fundación del monasterio, véase Astrana Marín (1948: VII, 265-287).

25. También así se explicarían las anotaciones de una mano no autógrafa, y vinculada a la compañía de Riquelme, que restituyó al margen la versión primitiva de la obra. Véase Boadas (2018).

denominación que hallamos en la licencia que otorgó el doctor Luis Navarro Ordón, cinco años después, en junio de 1617, donde se refiere a la pieza como *Los siete infantes de Lara*.

Es en las licencias de representación donde hallamos también un título distinto para *El cuerdo loco* (Melbury House, sin signatura), que Lope terminó de redactar en noviembre de 1602. La primera licencia que consta en el autógrafo, firmada por Tomás Gracián Dantisco en julio de 1604, determina: "Esta comedia intitulada *El veneno saludable* se podrá representar". La alteración del epígrafe es significativa y no parece tener relación con Lope, que no alude al sintagma en toda la obra. Podría ser más bien una estrategia del autor de comedias que presumiblemente la puso a escena, Antonio Granados,[26] para evitar promocionar una pieza con un título muy parecido a otra que con probabilidad se estaba representando en ese momento: *El loco cuerdo* de José de Valdivieso. A pesar de que no hemos podido constatar cuándo se redactó esta comedia, sí sabemos que, en esos años, el poeta toledano amigo de Lope y de Cervantes estaba interesado en el tema de la locura, y que en 1602 escribió el auto sacramental titulado *El hospital de los locos.*[27] Es posible que alrededor de esas fechas *El loco cuerdo* de Valdivieso no solo estuviera redactada, sino que se hubiera representado en los corrales madrileños. No sería de extrañar que tales circunstancias y las evidentes similitudes en los títulos hubieran provocado la modificación del epígrafe de la obra lopesca en una estrategia del autor de comedias para presentar una obra diferente a la de Valdivieso.[28] De hecho, en la mayoría de licencias de representación que constan en el autógrafo, el título con el que se denomina la obra es *Veneno saludable*, y solo encontramos la aparición del rótulo *El cuerdo loco* en fechas alejadas del estreno. En este sentido, y en la línea de la hipótesis expuesta, resulta llamativa la licencia de representación que firmó en Málaga el licenciado Ginés Aguirre, en noviembre de 1610, ya que se refiere a la obra precisamente como *El loco cuerdo.*[29]

26. Varios investigadores pusieron de manifiesto que el autor de comedias que la representó fue Antonio Granados. Véase San Román (1935: 129, 71-76), Reichenberger (1962: 244) y también Presotto (2000:175), una información que coincide con las fechas que propone García Reidy (2013a: 124).

27. Según consta en el manuscrito 16159 de la BNE, que allí se titula *Farsa de la locura*. Véase Madroñal (2002: 279) y Thacker (2004: 1724). *El loco cuerdo* no se publicó hasta 1616, dentro de la *Flor de las comedias de España de diferentes autores* (Barcelona, Sebastián de Cormellas).

28. Hay que tener en cuenta que la obra de Lope tardó más de 18 meses en obtener la licencia de representación, un tiempo notable entre la redacción y la representación de la misma que apuntaría en la misma línea de la hipótesis expuesta.

29. La comedia aparece con el título de *Veneno saludable* en la licencia de fray Gregorio Ruiz (9 de mayo de 1607), Juan Martínez de la Vega (Valladolid, 9 de mayo de 1607) el Dr. Domingo Villalba (Zaragoza, 27 de octubre de 1608) y el Dr. Villalba (25 de diciembre de 1611). En la licencia del Dr. Salcedo (Jaén, 10 de julio de 1610) y en la de fray Pedro Galán (Murcia, 5 de junio de 1611) consta como *El cuerdo loco o veneno saludable*, mientras que en la licencia que se

Es posible que la representación también tuviera relación con los cambios que sufrió el título de *El primero Benavides* (University of Pennsylvania, Ms. Codex 188). A pesar de no haber conservado el frontispicio original de Lope,[30] hallamos el título en la portada del acto segundo y en los versos finales de la obra, donde el Fénix la denominó con el epígrafe "El primero Benavides". Además, la copia del autógrafo que Gálvez transcribió a principios del siglo XVIII demuestra que la portada original hoy perdida también transmitía este título.[31] Sin embargo, en las dos listas de *El peregrino*, así como en la tabla, los titulillos y el encabezamiento de la comedia que aparecen en la *Parte II* (1609) el título de la pieza es *Los Benavides*.[32] No han llegado a nuestros días ni licencias de representación ni documentos relativos a la puesta en escena de esa pieza, pero la cronología de los datos aportados parece indicar que la variación del título estuvo vinculada a la representación de la comedia. En junio de 1600, Lope finalizó la pieza y la tituló *El primero Benavides*, mientras que poco después, en 1604, cuando se publicó la primera lista de *El peregrino* con el objetivo de dar a conocer los títulos de sus obras, se refirió a ella como *Los Benavides*. Es posible que en ese momento citara la pieza por el nombre con el que se había difundido, reivindicando así la autoría de una pieza que ya era conocida por el público. De esta manera podía haber adoptado Lope un título ajeno como propio, incluyéndolo en la segunda lista de *El peregrino*.

Otras veces, las anotaciones no autógrafas de estos manuscritos han ocasionado variaciones en los títulos que han pasado a la posteridad y han llegado a nuestros días como si fueran auténticos. Una de las obras en las que el título aparece de forma inalterable en todas las referencias del siglo XVII es *Pedro Carbonero*. Con este epígrafe la bautizó Lope en la portada del manuscrito autógrafo (BNE, Ms. Res. 166), en los últimos versos de la obra y en las dos listas de *El peregrino*. Así aparece también en todas las licencias de representación que se conservan, y de igual forma en la tabla, el título, los titulillos y la dedicatoria de la *Parte XIV*. Sin embargo, muchas ediciones y trabajos de investigación se refieren al texto como *El cordobés valeroso, Pedro Carbonero*, un doble título

otorgó en Lisboa, el 9 de septiembre de 1617 aparece como *El cuerdo loco*. Véase Presotto (2000: 173-175) y la base de datos CLEMIT, *s.v. El cuerdo loco*.

30. El manuscrito presenta una portada moderna que reza: "Los Benavides / Comedia original manuscrita / de / Lope de Vega".

31. El título de *El primero Benavides* se transcribe en la portada de la copia de Gálvez (BNE, Mss. 22424, f. 114r): "Tragicomedia famosa del primero Benavides". Para una comprensión global de la obra y de la colección Gálvez ténganse presentes los estudios y la edición de Iriso Ariz (1997), (1998a) y (1998b).

32. En la *Parte*, el encabezamiento de la comedia reza: "Comedia Famosa de Los Benavides de Lope de Vega" (f. 169r), en las dos partes de *El peregrino* y en la tabla de la *Parte* consta como "Los Benavides", mientras que en los titulillos de los versos aparece como "De los Benavides".

cuyo origen se encuentra en la portada del mismo autógrafo.[33] Como se puede apreciar en la figura 2, una mano desconocida añadió, con una tinta más diluida y una caligrafía harto distinta a la de Lope, el rótulo "El cordobés valeroso", un título que transcribió Gálvez en la copia manuscrita que realizó en el siglo XVIII y que por inercia ha aparecido de manera sistemática en gran parte de los estudios posteriores.[34] Para ser consecuentes con la firme y constante voluntad del Fénix, la obra debería denominarse con su marbete original, *Pedro Carbonero*.

Otra pieza cuyo título ha corrido por derroteros similares ha sido *La corona de Hungría*, que ha pervivido solamente en dos testimonios manuscritos: el hológrafo, conservado en la British Library (Zweig Ms. 192), y una copia del siglo XIX que se custodia en la Biblioteca Nacional (Mss. 15108).[35] Dado que

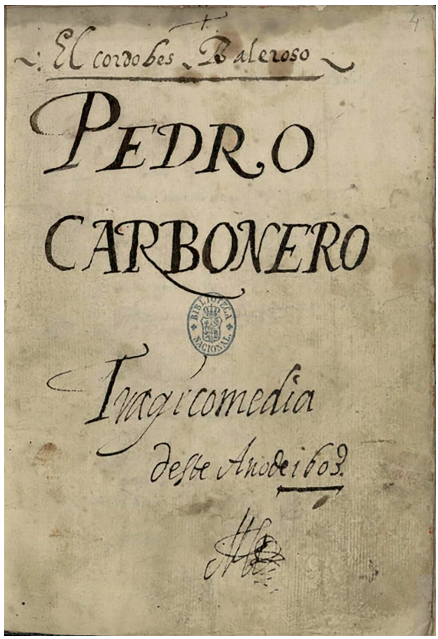


Figura 2

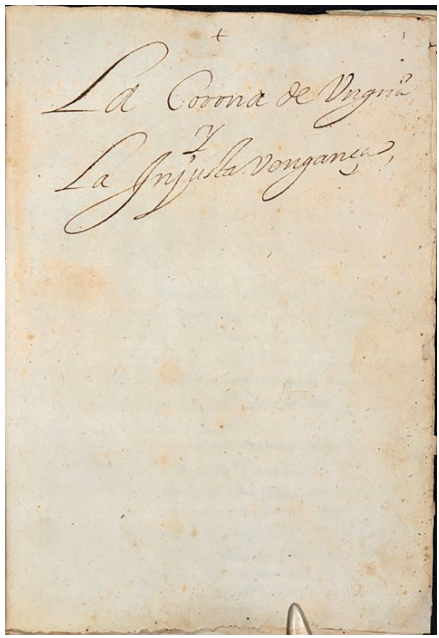


Figura 3

33. El epígrafe "El cordobés valeroso" aparece en la portada del manuscrito autógrafo y en el título del acto segundo. Presotto (2000: 303) ya indica que este título no es autógrafo.

34. De hecho, Gálvez incorporó una nueva variante del mismo al alterar el orden de sus elementos: "El valeroso cordobés / Pedro Carbonero / tragicomedia / De este año de 1603" (BNE, Mss. 22424, f. 1r).

35. *La corona de Hungría* no se publicó dentro de ninguna *Parte* ni se conoce la existencia de ninguna suelta. Formaba parte de la colección de manuscritos apógrafos realizados por Gálvez, pero se desconoce el paradero del volumen en el que se encontraba (Iriso Ariz 1997).

este último manuscrito es una copia tardía del autógrafo, ambas coinciden y transmiten el mismo encabezamiento en la portada: *La corona de Hungría y la injusta venganza*.[36] Lo que no percibió el copista decimonónico, ni gran parte de los investigadores y editores modernos, es que el título del autógrafo no había salido de la mano de Lope (figura 3).[37] Las menciones explícitas que el propio dramaturgo hizo a su obra las encontramos en el encabezamiento del acto tercero y en los últimos versos de la comedia, donde aludió en ambos casos a *La corona de Hungría*. Por otra parte, la documentación sobre puestas en escena que conservamos también indica que la obra se representó como *La corona de Hungría*.[38] Desconocemos bajo qué circunstancias surgió el epígrafe "la injusta venganza", ya que no aparece mencionado a lo largo del texto de la comedia, pero a juzgar por lo aducido debería desaparecer para restablecerse así el encabezamiento original con el que Lope designó la obra: *La corona de Hungría*.

La mayoría de estas piezas dramáticas, cuando llegaron a las manos del impresor, habían tenido una dilatada vida en los tablados y una difusión más que notable. Con el paso por las prensas empezó su segunda andanza, esta vez editorial, y aunque Lope afirmara que "no las escribí con este ánimo, ni para que de los oídos del teatro se trasladaran a la censura de los aposentos" («Prólogo» a la *Parte IX*, ed. M. Presotto, p. 35), acabó autorizando y revisando su publicación a partir de la *Parte IX* (Madrid, Viuda de Alonso Martín, 1617). La impresión de las obras supuso no solo la aplicación de nuevas estrategias comerciales que pasaban por la conservación de títulos originales, la utilización de marbetes nuevos o incluso el aprovechamiento de rótulos utilizados en las representaciones, sino que en ocasiones la composición implicó cambios y modificaciones notables. Téngase en cuenta, además, que hasta la mencionada *Parte IX*, Lope no controló la impresión de sus piezas, por lo que la variación de los títulos de las *Partes I* a *VIII* fueron ajenas al control directo del autor y deben contemplarse bajo un prisma especial.[39]

Sirva como ejemplo la *Segunda parte de las comedias de Lope de Vega Carpio* (Alonso Martín, a costa de Alonso Pérez, Madrid, 1609).[40] Se trata de un volumen en el que convergen varios factores muy valiosos para nuestro análisis: 1) la recopilación de piezas la llevó a cabo el librero Alonso Pérez, amigo de

36. Con este título editó Emilio Cotarelo la obra en la colección de la Real Academia Española (Madrid, 1916) aunque posteriormente Richard W. Tyler (1972) editó *La corona de Hungría*.
37. Sí lo señaló, muy acertadamente, Presotto (2000: 156).
38. En la base de datos CATCOM constan varios contratos y noticias de representaciones en las cuales se cita la comedia como *La corona de Hungría* de Lope de Vega.
39. Sobre la evolución del género editorial de las *Partes de comedias*, véase el monográfico "Las comedias en sus partes. ¿Coherencia o coincidencia?", de la revista *Criticón*, CVIII (2010), con especial atención a las que tratan de los textos de Lope, como D'Artois y Ramos (2010), Giuliani (2010) y Vega García-Luengos (2010).
40. La primera edición tiene dos emisiones con variación de fecha en la portada: 1609 y 1610. Utilizamos aquí la segunda emisión (BNE, R/14095).

Lope y editor de muchas de sus obras, pero también persona con excelentes contactos con los autores de comedias del momento;[41] 2) disponemos de datos de representación de once de las doce piezas reunidas (seis pertenecían al repertorio de Gaspar de Porres, cuatro al de Pinedo, y dos al de Nicolás de los Ríos);[42] 3) cinco de ellas, casi la mitad, presentan variaciones de diversa índole entre el título que las encabeza y el que reza en los respectivos versos finales: *El gallardo catalán (El catalán valeroso)*, *La condesa Matilde (La resistencia honrada)*, *Los Benavides (El primero Benavides)*, *Los Comendadores de Córdoba* (*El honor desagraviado*) y *La quinta de Florencia* (*El gran Médicis famoso, primero duque de Florencia*).[43]

Dos de estas comedias nos interesan especialmente por los datos que se conservan de sus representaciones. La primera de las piezas es *El gallardo catalán*, cuya mención al final del texto, *El catalán valeroso*, coincide con la que aparece en las dos listas de *El peregrino*. La información que facilita la base de datos CATCOM indica que la compañía de Baltasar de Pinedo escenificó la obra en varias ocasiones: el 4 de mayo de 1604, en el corral de Salamanca, se representó

41. Para la figura de Alonso Pérez, véase el estudio de conjunto de Cayuela (2005). Exponen Iriso Ariz y Laplana Gil (1998:12) que "Alonso Pérez […] incluyó en la *Segunda* [Parte] una dedicatoria, y de sus palabras parece deducirse que actuaba sin el consentimiento del autor: 'Como el ánimo generoso nunca tiene respeto en el beneficio que hace al agradecimiento, siempre que le aventura le logra, y así es propio de pechos nobles favorecer con piadosa acogida a los que no conocen. Fiado en esta liberalidad, di a la estampa doce comedias de Lope de Vega Carpio, librando la perpetuidad de su fama en mi atrevimiento y la disculpa de mi osadía en la grandeza de V.M.'. El editor no solo procura disculparse, sino que muestra, además, la voluntad de granjearse la gracia del autor".

42. Gaspar de Porres representó *El mayorazgo dudoso*, *La condesa Matilde*, *Los tres diamantes*, *La quinta de Florencia* y *Las ferias de Madrid*; Pinedo, por su parte, llevó a escena *La fuerza lastimosa*, *La ocasión perdida*, *El gallardo catalán* y *Los Benavides*; por último, *La bella malmaridada* y *El padrino desposado* se relacionan con la compañía de Nicolás de los Ríos. Solo *Los Comendadores de Córdoba* queda fuera del recuento, aunque Girolamo da Sommaia anotó en su *Diario* (ed. G. Haley, p. 277) que a principios de febrero de 1604 hubo una representación de *Los veinticuatro de Córdoba* en Salamanca, pocos días después de que Gaspar de Porras hubiera representado varias comedias en esa localidad. A este propósito, la base de datos DICAT indica que Porras no pudo encargarse de esta representación porque en esa fecha el autor ya había abandonado la ciudad. Para los datos expuestos véase Wilder (1952), Da Sommaia (*Diario*, ed. G. Haley) y DICAT.

43. Los títulos aparecen de la siguiente forma: *El gallardo catalán*, en el índice (f. ¶2v), en el inicio de la pieza (f. 69r), y en los titulillos de encabezamiento de los vueltos; *El catalán valeroso*, al final de la comedia (f. 98v); *La condesa Matilde*, en el índice (f. ¶2v); *La resistencia honrada y condesa Matilde*, en el inicio de la pieza (f. 137r); muy apretado, en los titulillos de encabezamiento de los folios vueltos; *La resistencia honrada*, al final de la comedia (f. 168v); *Los Benavides*, en el índice (f. ¶2v), en el inicio de la pieza (f. 169r), y en los titulillos de encabezamiento de los folios vueltos; *El primero Benavides*, al final de la comedia (f. 200v); *Los comendadores de Córdoba*, en el índice (f. ¶2v), en el inicio de la pieza (f. 201r), y en los titulillos de encabezamiento de los vueltos; *El honor desagraviado*, al final de la comedia (f. 228v); *La quinta de Florencia*, en el índice (f. ¶2v), en el inicio de la pieza (f. 285r), y en los titulillos de encabezamiento de los folios vueltos; Comedia del gran Médicis famoso / primero duque de Florencia (f. 311v).

El catalán valiente; pocos días después, el 8 de mayo, se realizaron dos funciones de *El gallardo catalán* en Salamanca, una en el corral y otra en el Colegio de Cuenca; el 30 de septiembre de 1604, se programó *El catalán gallardo* en el corral de Salamanca; y, por último, el día 22 de mayo de 1605, se escenificó *El catalán valeroso* en la sala del Ayuntamiento de Toledo con motivo de las fiestas por el nacimiento de Felipe IV.

Esta lista de representaciones nos hace sospechar que el anuncio y, por tanto, el título de las piezas podían sufrir modificaciones (a veces leves, a veces sustanciales) si los escenarios eran los mismos o las fechas muy cercanas entre sí, quizá para promocionar la pieza como nueva. Como se ve, en el corral de Salamanca entre el día 4 y el día 8 de mayo, se varió el título de *El catalán valiente* a *El gallardo catalán*. Este segundo epígrafe se aprovechó para otra representación, el mismo día, en el Colegio de Cuenca de Salamanca. Pero un año más tarde y en otra ciudad, se retomó el título que Lope le había otorgado en los últimos versos y en *El peregrino*, *El catalán valeroso*.

Algo parecido sucede con las representaciones de *La condesa Matilde*, comedia que la crítica ha reconocido en *La Condesa* de las listas de *El peregrino*. En este caso, la obra pertenecía al repertorio de la compañía de Gaspar de Porres. Según CATCOM, el 6 de diciembre de 1604, *La condesa Matilde* se escenificó en el corral de Salamanca; el 7 de mayo de 1605, Gaspar de Porres, se comprometió en Madrid para representar cuatro comedias en los tres primeros días de julio, entre las que se encontraba *La condesa Matilde*; y el 25 de julio de 1606, se programó de nuevo la comedia en el mismo lugar donde se había escenificado un año y medio antes, en el corral de Salamanca, pero esta vez con un título diferente, *La resistencia honrada*.

A la luz de los resultados preliminares de este análisis, que forman parte de un trabajo más amplio *in fieri*, nos inclinamos a pensar que para la *Segunda parte* Alonso Pérez se hizo con lotes de comedias compradas a varios autores de comedias (Pinedo, Porres, Heredia…).[44] Por su parte, los directores de compañías debieron de ver en la impresión una manera de sacar un buen rédito añadido a unas comedias que se representaron aproximadamente entre 1604 y 1606 y que, a la altura de 1609, ya no suponían una novedad en los corrales. Así, es probable que los originales que sirvieron como texto base de la edición príncipe fueran manuscritos de compañía y que, por lo tanto, tuvieran retoques, atajos y otras modificaciones con respecto al texto original.[45] Entre estas alteraciones podía

44. Como queda dicho, ofrecemos aquí los primeros datos de un trabajo más extenso dedicado a la doble titulación de las piezas recopiladas en las *Partes de Comedias*. Los primeros resultados apuntan a que las variaciones de epígrafes se deben en su mayoría a estrategias de mercado de los autores de comedias.

45. Recordemos, solo a modo de ejemplo, que para el caso de *Los Benavides*, Iriso (1998a) y (1998b) constata que el texto base utilizado en la imprenta de Alonso Martín para componer la príncipe fue una copia de autor de comedias, no el autógrafo de Lope, que presentaba diferentes

haber también un cambio de título, de manera que los testimonios que llegaron a la imprenta no tenían por qué reproducir el epígrafe original del dramaturgo, sino que podían contener un marbete distinto, salido de la mano de una compañía para captar la atención de los espectadores.

En cualquier caso, y centrándonos de lleno en el trabajo editorial, debemos atender a varios factores materiales decisivos. De entrada, cabe recordar que el paso previo a toda composición e impresión de un libro era la cuenta del original, es decir, la operación en la que un oficial de experiencia, el corrector de imprenta, calculaba qué cantidad de texto manuscrito correspondía a un determinado espacio en la futura versión impresa. Los lugares que más complicaban esa tarea de cálculo eran aquellos en los que el texto no era uniforme, esto es, donde determinados elementos implicaban una modificación de la *mise en page*: es el caso de los elencos, que requerían muchas veces una disposición en columnas, o los textos intercalados –como poemas en un contexto de prosa, o prosa en un contexto de verso–; lugares con tipografía distinta (cursiva, cuerpo de letra mayor o menor), y, significativamente, los epígrafes de diversa naturaleza (desde los títulos de inicio, hasta las indicaciones de los actos o jornadas, e, incluso, las acotaciones).[46] Esto significa que, a la complejidad ya expuesta (variaciones de título realizadas por el propio Lope en sus autógrafos, por los autores de comedias, de lo que resultan manuscritos retocados por diversas manos y que podían presentar una gama de posibilidades amplísima, como ya queda apuntado), se añaden las condiciones de producción material del libro.

Una buena muestra de esas eventualidades la hallamos en la *Parte I* (Angelo Tavano, Zaragoza, 1604),[47] en la que se incluye la *Comedia de Bamba*, así titulada en la portada, que hallamos en el f. 91r. En el índice del volumen (f. sin signatura, 1v), sin embargo, se anunciaba como *Vida y muerte del rey Bamba*,[48] y de

retoques ajenos al autor y que han pasado a la versión impresa, entre ellos el recorte del texto en 164 versos, siempre en lugares que no afectaban a la trama, y la variación del título.

46. Véase, en especial, Garza (2000) y (2012), y Fernández (2017:506).

47. El título con se imprimió fue *Las comedias del famosos poeta Lope de Vega Carpio*, Angelo Tavanno, Zaragoza, 1604. Las referencias e imágenes proceden del ejemplar de la edición príncipe custodiado en Biblioteca del Centre de Documentació i Museu de les Arts Escèniques de l'Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona, signatura 56558.

48. El índice completo reza: "Las comedias contenidas en este libro son las siguientes: Primera parte. *Los donaires de Matico*, f. 1; *Carlos el perseguido*, f. 29; *El cerco de santa fe*, f. 70; *Vida y muerte del rey Bamba*, f. 91; *La traición bien acertada*, f. 120; *El hijo de Reduán*, f. 158. Segunda parte. *Nacimiento de Ursón y Valentín*, f. 1; *El casamiento en la muerte y hechos de Bernardo del Carpio*, f. 34; *La escolástica celosa*, f. 75; *La amistad pagada*, f. 102; *La comedia del molino*, f. 136; *El testimonio vengado*, f. 177". La disposición real es: *Comedia de los donaires de Matico*, f. 1r; *Comedia del perseguido*, f, 28v; *La famosa comedia del cerco de santa fe, ilustre hazaña de Garcilaso de la Vega*, f. 69v; *Comedia de Bamba*, f. 91r; *Comedia famosa de la traición bien acertada*, f. 120r; *Comedia del hijo de Reduán*, f. 158r; *Comedia de Ursón y Valentín, hijos del rey de Francia*, f. 1r; *Comedia del casamiento en la muerte*, f. 33v; *La famosa comedia de la escolástica celosa*, f. 75r; *Comedia de la amistad pagada, de Lope de Vega*, f. 102r; *Comedia del molino*, f. 135v; *Comedia famosa del*

esta misma manera se había incluido en la licencia (Zaragoza, 12 de noviembre de 1603, por el licenciado Pedro de Moya), y con una mínima variación, en la aprobación (*Vida y muerte de Bamba*, Zaragoza, a 4 de noviembre de 1603 por el doctor Joan Briz Martínez), impresas en el f. sin signatura, 2r. Por otro lado, al final del acto tercero (f. 119v) se lee: "dando fin a la comedia / y *vida y muerte de Bamba*". Si buscamos las referencias externas a esa primera edición, comprobaremos que, tanto en la primera como en la segunda lista de *El peregrino*, el título es *El rey Bamba*. Y, como dato añadido, recordemos que la compañía de Antonio de Prado representó la comedia titulada *El rey Bamba* en 1629 (CATCOM).[49] Así, para Lope el *nomen* de su comedia era *El rey Bamba*, mientras que el *titulus* era el que se explicita en los versos finales de la pieza y en los preliminares de la impresión de 1604, *Vida y muerte del rey Bamba*, pero en ningún caso *Bamba* ni *Comedia de Bamba*. ¿De dónde surge, entonces, esa divergencia? Creemos que la explicación proviene en este caso de una *ratio typographica*.

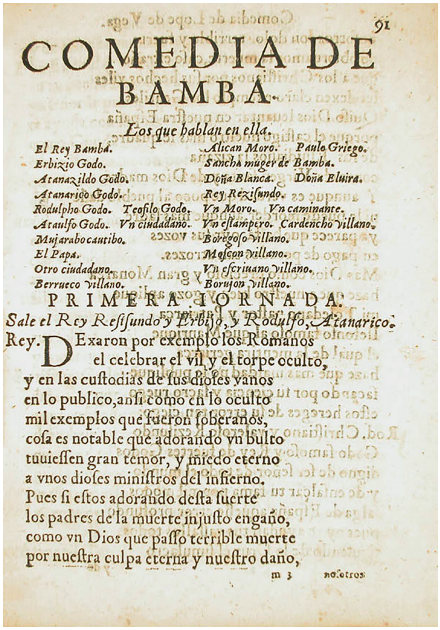
Un mero vistazo a la primera edición de la *Parte I* desvela el poco esmero con que se realizó su composición e impresión. La baja calidad de los materiales utilizados y los desmanes de todo tipo que se cometieron son bien explicados por Campana, Giuliani, Morrás y Pontón (1997) en la introducción a la *Parte I* publicada por el grupo PROLOPE. El inicio de la obra que nos ocupa (figura 4) presenta múltiples problemas.[50] El primero y más llamativo es la disposición del elenco, no en dos columnas limpias, como aparece en el resto de comedias, sino con añadidos irregulares entre los dos listados y al margen derecho.[51] No hay blancas de cortesía entre ese elenco y el anuncio de la jornada, ni entre este y la primera acotación. El conjunto da la impresión de un exceso de contenido

testimonio vengado, f. 166v. Estas diferencias entre índice e impresión factual de cada comedia implican que el primero no se hizo a la luz de las segundas; esto es, que para confeccionar la tabla no se tuvieron delante los pliegos ya impresos, sino que se recopiló del original puesto en limpio, dejando el espacio para inlcuir el folio de referencia en cada caso. Conservamos algunos ejemplos de que esta debía de ser una forma habitual de trabajar: hasta "dos docenas" de los originales conservados muestran esa pauta de trabajo, y para el primer *Quijote* está demostrado que "la Tabla de 1604 depende en efecto del original y no de las capillas del impreso" (F. Rico 2005: 217-244, las citas en 219 y 217, respectivamente). Ahora bien, esto no implica necesariamente que los títulos del índice sean más fiables o más cercanos a la voluntad del autor, porque el original no deja de ser una copia, en la que bien se podían añadir o eliminar elementos, realizarse confusiones; y el índice, al imprimirlo, también está sujeto a una disposición en página, a unos límites de espacio, que pueden implicar, como en cualquier otro lugar del libro, retoques o adaptaciones.

49. Sabemos que en época más temprana esta comedia perteneció al repertorio de Gaspar de Porres (Wilder 1952). No se trata aquí de un caso paralelo a los expuestos más arriba para la *Segunda parte*, pues no existe aquí una variación de título que implique ninguna novedad, sino una simple reducción.

50. Véase la introducción de Roas (1997) y el estudio de Fernández Rodríguez (2016: 208), que constata las intervenciones idiomáticas de los autores de comedias en ese y otros textos de Lope.

51. Todas las comedias de la Parte presentan un elenco compuesto a dos columnas, excepto *El casamiento en la muerte*, que lo divide en tres, y *El molino*, que da las *Dramatis personae* a renglón seguido, probablemente también por falta de previsión de espacio.



91

COMEDIA DE BAMBA.

Los que hablan en ella.

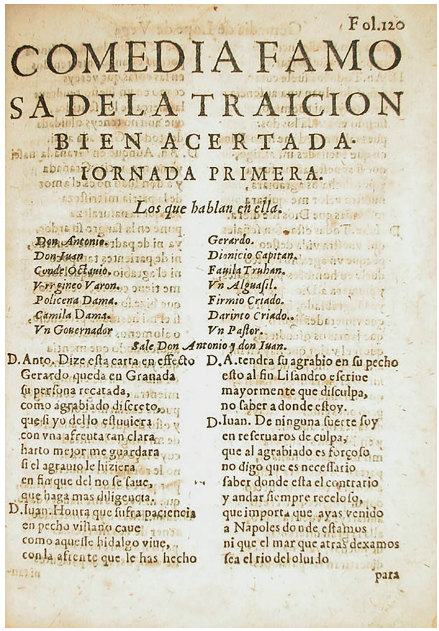
El Rey Bamba. *Alcan Moro.* *Paulo Griego.*
Erbigio Godo. *Sancha muger de Bamba.*
Atanazildo Godo. *Doña Blanca.* *Doña Eluira.*
Atanarico Godo. *Rey Recisundo.*
Rodulpho Godo. *Teofilo Godo.* *Vn Moro.* *Vn caminante.*
Araulfo Godo. *Vn ciudadano.* *Vn estampero.* *Cardencho villano.*
Mujarabo cautiuo. *Borego villano.*
El Papa. *Moscon villano.*
Otro ciudadano. *Vn escriuano villano.*
Berrueco villano. *Borujon villano.*

PRIMERA IORNADA.

Sale el Rey Recisundo y Erbigio, y Rodulfo, Atanarico.

Rey. DExaron por exemplo los Romanos
el celebrar el vil y el torpe oculto,
y en las custodias de sus dioses vanos
en lo publico, assi como en lo oculto
mil exemplos que fueron soberanos,
cosa es notable que adorando vn bulto
tuuiessen gran temor, y miedo eterno
a vnos dioses ministros del infierno.
Pues si estos adorando desta suerte
los padres de la muerte injusto engaño,
como vn Dios que passo terrible muerte
por nuestra culpa eterna y nuestro daño,

m 3 nosotros



Fol.120

COMEDIA FAMO
SA DE LA TRAICION
BIEN ACERTADA.
IORNADA PRIMERA.

Los que hablan en ella.

Don Antonio. *Gerardo.*
Don Juan. *Dimicio Capitan.*
Conde Octauio. *Famila Truhan.*
Varon gineo Varon. *Vn Alguasil.*
Policena Dama. *Firmio Criado.*
Camila Dama. *Darinto Criado.*
Vn Gouernador *Vn Paster.*

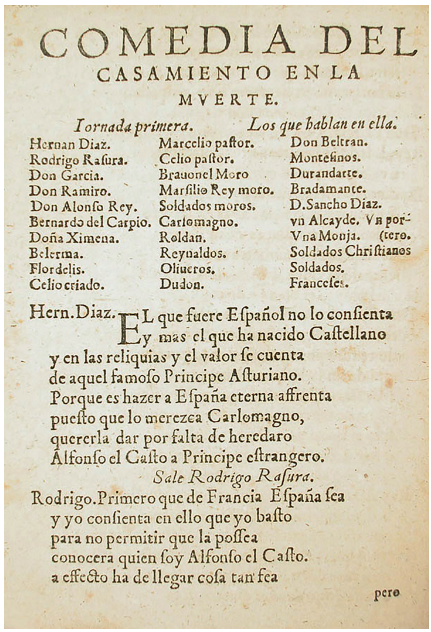
Sale Don Antonio y don Juan.

D.Anto. Dize esta carta en effecto
Gerardo queda en Granada
su persona recatada,
como agrabiado discreto,
que si yo dello estuuiera
con vna afrenta tan clara
harto mejor me guardara
si el agrauio le hiziera
en fin que del no se sabe,
que haga mas diligencia.
D.Juan. Honra que sufra paciencia
en pecho villano cabe
como aquesse hidalgo vine,
con la afrenta que le has hecho
D.A. tendra su agrabio en su pecho
esto al fin Lisandro escriue
mayormente que disculpa,
no saber a donde estoy.
D.Iuan. De ninguna suerte soy
en reseruaros de culpa,
que al agrabiado es forçoso
no digo que es necessario
saber donde esta el contrario
y andar siempre receloso,
que importa que ayas venido
a Napoles donde estamos
ni que el mar que atras dexamos
sea el rio del olui.o
para

Figura 4 **Figura 5**

embutido de manera torpe. Y cabe comparar este ejemplo con el inicio de *La traición bien acertada*, comedia incluida en esa misma *Parte*, f. 120r (figura 5). La composición tan apretada suele ser síntoma de un problema en la cuenta del original, por lo que debemos fijarnos en el contexto de impresión.

Recordemos que el inicio de la comedia se halla en el f. 91r, el 3r del cuaderno m; es decir, en la forma externa del pliego interno. Según la cadencia habitual, se trata de la retiración de ese pliego (6v, 3r, 4v, 5r), y, por tanto, se habría compuesto cuando el blanco (3v, 6r, 5v, 4r) ya se estaba tirando. Tal circunstancia implicaba que ese folio 3r debía contener hasta el verso 12 de la comedia, para encajar con su vuelto, que se iniciaba con el verso 13, ya en proceso de impresión. Desde luego, aparte el propio título, el hecho de que los versos iniciales de la comedia sean de arte mayor (en este volumen impresos sistemáticamente a una sola columna y en un cuerpo de letra también mayor), y la gran cantidad de personajes del elenco pudieron distraer la cuenta del original. En un contexto en el que había que ganar espacio a toda costa, un título como *Comedia de la vida y muerte del rey Bamba*, ya no digamos *Comedia famosa de la vida y muerte del rey Bamba*, eran inasumibles: ese epígrafe hubiera consumido, rebajando el cuerpo de letra, un mínimo de seis líneas, dos más que las que ocupa el título actual; y los cajistas no disponían de ellas. El retoque, que debió de imponerse a media impresión, se resolvió cortando de forma expeditiva y con poco criterio, porque bien podría haberse optado por *Comedia del rey Bamba*, pero plausiblemente



COMEDIA DEL
CASAMIENTO EN LA
MVERTE.

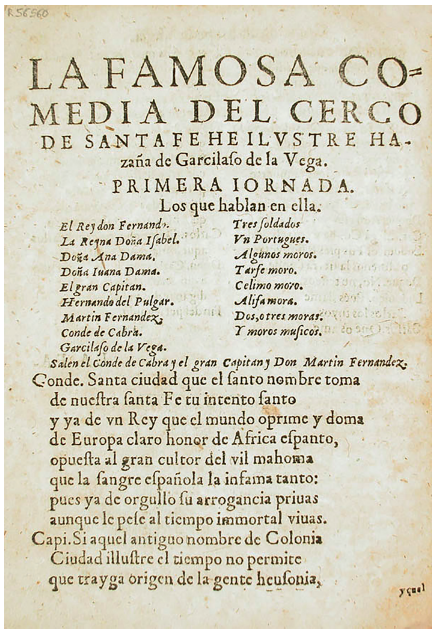
Iornada primera. *Los que hablan en ella.*

Hernan Diaz.	Marcelio pastor.	Don Beltran.
Rodrigo Rasura.	Celio pastor.	Montesinos.
Don Garcia.	Brauonel Moro	Durandarte.
Don Ramiro.	Marsilio Rey moro.	Bradamante.
Don Alonso Rey.	Soldados moros.	D. Sancho Diaz.
Bernardo del Carpio.	Carlomagno.	vn Alcayde. Vn por-
Doña Ximena.	Roldan.	Vna Monja. (tero.
Belerma.	Reynaldos.	Soldados Christianos
Flordelis.	Oliueros.	Soldados.
Celio criado.	Dudon.	Franceses.

Hern. Diaz. EL que fuere Español no lo consienta
y mas el que ha nacido Castellano
y en las reliquias y el valor se cuenta
de aquel famoso Principe Asturiano.
Porque es hazer a España eterna affrenta
puesto que lo merezca Carlomagno,
quererla dar por falta de heredaro
Alfonso el Casto a Principe estrangero.
Sale Rodrigo Rasura.
Rodrigo. Primero que de Francia España sea
y yo consienta en ello que yo basto
para no permitir que la possea
conocera quien soy Alfonso el Casto.
a effecto ha de llegar cosa tan fea

pero

Figura 6



LA FAMOSA CO=
MEDIA DEL CERCO
DE SANTA FE HE ILVSTRE HA-
zaña de Garcilaso de la Vega.
PRIMERA IORNADA.
Los que hablan en ella.

El Rey don Fernando.	*Tres soldados*
La Reyna Doña Isabel.	*Vn Portugues.*
Doña Ana Dama.	*Algunos moros.*
Doña Iuana Dama.	*Tarfe moro.*
El gran Capitan.	*Celimo moro.*
Hernando del Pulgar.	*Alifa mora.*
Martin Fernandez.	*Dos, o tres morar.*
Conde de Cabra.	*Y moros musicos.*
Garcilaso de la Vega.	

Salen el Conde de Cabra y el gran Capitan y Don Martin Fernandez.
Conde. Santa ciudad que el santo nombre toma
de nuestra santa Fe tu intento santo
y ya de vn Rey que el mundo oprime y doma
de Europa claro honor de Africa espanto,
opuesta al gran cultor del vil mahoma
que la sangre española la infama tanto:
pues ya de orgullo su arrogancia priuas
aunque le pese al tiempo immortal viuas.
Capi. Si aquel antiguo nombre de Colonia
Ciudad illustre el tiempo no permite
que trayga origen de la gente heusonia,

y qual

Figura 7

echaron mano del final de la comedia, que, como hemos dicho, rezaba "vida y muerte de Bamba". Entonces, como ahora, las prisas eran malas compañeras.[52]

Un escenario semejante en la misma *Parte I* es el de *El casamiento en la muerte* (figura 6). Esta formulación, que aparece en todos los registros internos y externos a la obra (es decir, aprobación, licencia, inicio y final de la obra impresa y en la lista de *El peregrino* de 1618), es, como en el caso anterior, más corta que en el índice (donde se recoge como *El casamiento en la muerte y hechos de Bernardo del Carpio*).[53] Coincide asimismo el hecho de que el elenco tiene muchos personajes (aunque esta vez está compuesto en tres columnas limpias, no con añadidos desordenados); y también esta pieza comienza con versos de arte mayor. Ese principio se halla en el f. E1v, como antes, en una forma habitualmente problemática, la retiración del pliego externo, que era la última del cuaderno en imprimirse y que, por tanto, no dejaba margen para retoques. Aparte eso, puede apreciarse que la caja de escritura se ha agrandado, imprimiendo a la altura del

52. Recordemos aquí que la Parte se imprimió en apenas dos meses, un tiempo realmente corto, que se consiguió gracias al trabajo conjunto de dos mesas de composición. Véase, a este respecto, Campana, Giuliani, Morrás y Pontón (1997: 12-16).

53. El título del índice, *El casamiento en la muerte y hechos de Bernardo del Carpio*, aparece ahí y en dos sueltas del siglo XVIII (José Padrino, Sevilla, s.a, BNE, T/1587; Viuda de Francisco Leefdael, Sevilla, s.a., BNE, T/1080).

encabezado, cuando en el resto de casos se comienza justo debajo. También se han colocado en una misma línea las indicaciones "Los que hablan en ella" y "Jornada primera" (en cursiva y no en versalitas como en otros casos), que deberían aparecer en líneas distintas. Con esas dos maniobras se han ganado entre tres y cuatro líneas.

Todo lo apuntado nos llevaría a concluir que también aquí el título previsto debió de ser *El casamiento en la muerte y hechos de Bernardo del Carpio* y que, por falta de espacio, se redujo. Sin embargo, para este texto la singularidad es el epígrafe largo, no el corto, por lo que no nos parece un caso tan claro como el anterior.

Un ejemplo de la situación contraria, es decir, un inicio de comedia en el que se ha previsto demasiado espacio, sería el de *La famosa comedia del cerco de santa fe, ilustre hazaña de Garcilaso de la Vega*. En el índice, la aprobación y la licencia se recoge como *El cerco de santa fe*; en los versos finales de la pieza se habla, en cambio, de "la ilustre hazaña"; y tanto en la primera como en la segunda lista de *El peregrino* hallamos la pieza *Garcilaso de la Vega*, que la crítica ha identificado con la presente obra.

Si nos fijamos en el folio en que empieza la comedia (f. 69v, i5v, figura 7), veremos que el título ocupa unas ocho líneas de texto, con un tamaño de mayúsculas graduado, pero mayor en la segunda línea que en otros casos; la indicación de "Primera jornada" se ha hecho en línea aparte y en versalita; y, además, se ha incluido el adjetivo "famosa", que se repite en *La traición bien acertada*, *La escolástica celosa* y *El testimonio vengado*, y que responde siempre a razones de espacio y distribución del título. Pero aquí, además de añadir el epíteto, se suma un subtítulo o segundo título echando mano del verso final de la comedia ("ilustre hazaña") unido al *nomen* que parecía habitual en Lope, *Garcilaso de la Vega*. Eso supone la versión más larga del epígrafe que se podía idear.

Otro aspecto que afecta a los títulos y sobre el que queremos detenernos tiene que ver con las segundas partes de comedias, ya fueran escritas, conservadas o simplemente prometidas. En principio, y partiendo de las comedias conservadas, solo tenemos constancia de que Lope realizó una segunda parte de *El príncipe perfeto*, de *Don Juan de Castro* y de *Los Tellos de Meneses*, si asumimos la autoría lopesca de esa continuación.[54]

54. En la primera lista de *El peregrino* solo se recoge una segunda parte, la *Segunda de Ursón*, pero no tenemos más noticia de esa comedia, ni siquiera como compromiso en el *explicit* de la versión impresa en la *Parte I*. En la lista de 1618, vuelve a aparecer el doblete de *Ursón*, más *El príncipe perfeto* y *La segunda del prínicipe perfeto*; *El bravo don Manuel* y *La segunda parte*; *La serrana de Burgos* y *La segunda parte*; *Don Juan de Castro* y *Segunda parte. El bravo don Manuel* y su segunda parte son dos comedias hoy perdidas, las cuales posiblemente trataban algún aspecto de la vida de don Manuel Ponce de León, héroe de la conquista de Granada, protagonista de cuentos, romances y relaciones históricas (véase al respecto Fradejas Lebrero 2008). Oleza (2011: 482-483, la cita en 483, nota 5) expone que: "Se sabe que una obra con este título y dividida en dos partes (*El bravo don Manuel* y *Segunda parte de Don Manuel*), era propiedad del autor Pedro de Valdés en 1615. Este Pedro de Valdés y su esposa, la célebre Jerónima de Burgos, muy vinculada a Lope,

Sin embargo, Lope promete más veces que ofrecerá una continuación: así lo hace, por ejemplo, en *El amigo hasta la muerte*, *La desdichada Estefanía*, *Las grandezas de Alejandro*, *La hermosura aborrecida*, *Don Juan de Castro*, *Juan de Dios y Antón Martín*, *El mejor mozo de España*, *El príncipe perfeto* y *El serafín humano.*[55] Y de manera sistemática, en todas estas obras siempre anuncia la segunda parte en los versos finales. A continuación, trasladamos la información sobre los títulos que conservamos de estas comedias:

El amigo hasta la muerte (*Parte XI*, 1618): aparece con ese título y sin más indicaciones sobre una segunda parte en el índice, en el epígrafe de inicio de la comedia (f. 148), en los títulos de los actos (f. 156v y 166r), en el *Finis* de la obra (f. 175r), en los titulillos de los vueltos y en la segunda lista de *El peregrino*. En los versos finales de la pieza se lee "aquí se quede / por hoy la primera parte / del amigo hasta la muerte" (f. 175r).

La desdichada Estefanía (*Parte XII*, 1619): aparece con ese título en el índice, en los epígrafes de los actos (f. 249r y 255r); en el epígrafe de inicio de la pieza, como "Tragedia famosa de la desdichada Estefanía" (f. 213v); en el *Finis*, como "Fin de la comedia de la desdichada Estefanía" (f. 262r); y en los versos finales, leemos "Aquí la tragedia acaba / aunque Belardo os convida / a lo que a la historia falta / para segunda comedia, / que esta primera se llama / la desdichada inocente / que lloran Castros y Andradas" (f. 262r). El autógrafo, del que ya hemos dado noticia antes (RAE, Ms. 391), lleva el título de "Estefanía la desdichada. Tragedia primera", y el apógrafo de la colección Gálvez (BNE, Mss. 22424, f. 180r), "Primera tragedia de Estefanía la desdichada". Con este título, no aparece en las listas de *El peregrino*. Según CATCOM, la obra pudo haber sido representada con el título de "La bella Estefanía".

Las grandezas de Alejandro (*Parte XVI*, 1621): aparece así en el índice, en la dedicatoria (f. 185v), en los epígrafes de los actos (f. 194v y 202v) y en los titulillo de los vueltos; en el epígrafe de inicio de la comedia, como "Las grandezas de Alejandro tragicomedia de Lope Vega Carpio (*sic*)" (f. 185r); en el *Finis*, como "Fin de la famosa comedia de las grandezas de Alejandro" (f. 210v); y, en los versos finales de la pieza, leemos: "Esta es la primera parte / para la segunda guardo / el fin, aunque son sin fin / las grandezas de Alejandro" (f. 210v). Con este mismo título no se halla ninguna comedia en las listas de *El peregrino*, pero se podría pensar que se trata de "La de Alejandro", que se incluye en la de 1618.

---

habían sido en su juventud actores en la compañía de Alonso de Cisneros (en 1594) y de Jerónimo Velázquez (en 1596). […] Es posible que Jerónima y Pedro representaran la obra en esa época, puesto que en esa época fue escrita, y que la consiguieran de manos de Jerónimo Velázquez, que a su vez la encargaría al joven Lope, entera o parcialmente, o tal vez sólo como adaptador". Sobre esos actores y representaciones deben consultarse los datos ofrecidos en DICAT y CATCOM. De *La serrana de Burgos*, desgraciadamente, no nos han llegado referencias ni representaciones.

55. Sobre las obras en general, con alusión especial a la descripción de los testimonios que las transmiten y sus problemas textuales, véanse las ediciones de Badia Herrera (2012), Romero (2013), Lievens (2017), Di Pastena (2008), García Reidy (2020), Mazzocchi (2010), McCready (1967), Farré Vidal (2012), Rodríguez-Mansilla (2020).

La hermosura aborrecida (*Parte VII*, 1617): con ese título lo hallamos en el índice, en el epígrafe de inicio de la comedia (f. 144v), en los títulos de los actos (f. 152v y 160r), en los titulillos de los vueltos y en la segunda lista de *El peregrino*. Pero, en los versos finales de la pieza, se lee "Adorarla te prometo / prometiéndole al senado, / para después de algún tiempo, /darle la segunda parte / de tan estraño suceso" (f. 168r).

Don Juan de Castro, I (*Parte XIX*, 1624): en el índice aparece como "Primera parte de don Juan de Castro"; en el epígrafe de inicio de la comedia, "Primera parte de las dos famosas comedias de don Juan de Castro, de Lope de Vega Carpio" (f. 148v); en la dedicatoria, como "primera parte de los sucesos de don Juan de Castro (f. 149r); en los titulillos de los folios vueltos, como "Primera parte de don Juan de Castro"; y en los versos finales, leemos: "La primer comedia / del conde don Juan de Castro / en este suceso queda / aguardad a la segunda / que en vuestro nombre comienza" (f. 173r). En la segunda lista de *El peregrino* aparece como "Don Juan de Castro".

Juan de Dios y Antón Martín (*Parte X*, 1618): con ese título en el índice, el inicio de la pieza (f. 221v), los titulillos de los vueltos, y el *Finis* (248r); como "Juan de Dios", en los epígrafes de los actos (f. 230r y 239v) y en la segunda lista de *El peregrino*; pero en los versos finales, se lee: "Aguarda, espera que pase / tan dulce visión presto, / pero en la segunda parte / de Juan pecador veréis, / senado, cosas contables, / y todas en un discurso / que en versos heroicos hace / Gabriel Laso de la Vega, / vega fértil y admirable / porque a su autor le parece / que aquí la primera acabe" (f. 248r).

El mejor mozo de España (*Parte XX*, 1625): no hay variación de título. En los versos finales, se lee: "Aquí la primera parte, / noble senado, se acaba, / para empezar la segunda / del mejor mozo de España" (f. 274r).

El príncipe perfeto, I (*Parte XI*, 1618): aparece con este título en el índice, los títulos de los actos (f. 131r y 139v), en los titulillos de los vueltos y en la segunda lista de *El peregrino*, así como en las dos copias manuscritas que se conservan del siglo xvii (BNE, Mss. 15181 y Mss. 15697). En el epígrafe del inicio de la comedia consta como "Comedia famosa del príncipe perfeto" (f. 122v); en el *Finis* como "Fin de la famosa comedia del príncipe perfeto" (f. 175r); y, en los versos finales de la pieza, leemos: "y dé a la primera parte / fin el príncipe perfeto" (f. 147v).[56]

El serafín humano (*Parte XIX*, 1624): se titula así en el índice, en la dedicatoria (f. 71r), en los titulillos de los vueltos, y en la segunda lista de *El peregrino*; en el epígrafe del inicio de la pieza, como "El serafín humano. Comedia famosa de Lope de Vega Carpio" (f. 70r); y en los versos finales leemos: "Aquí devoto senado / se da a la primera parte / fin del Serafín humano" (f. 97v).

La manera de proceder de Lope en esas piezas siempre es la misma: la segunda parte de las obras se anuncia exclusivamente en los versos finales del texto. Solo en *Don Juan de Castro* se indica en el título "Primera parte de" pero en este caso el marbete era necesario para diferenciar la primera de la segunda parte de la comedia, ya que ambas se imprimieron, seguidas, en la misma *Parte XIX*. Pero, ¿qué ha sido de todas las promesas incumplidas? A falta de un

56. Para la transmisión manuscrita de la obra, remitimos al estudio de García Reidy (2015).

recuento exhaustivo, las comedias que debían tener y no tienen segunda parte (*La desdichada Estefanía*, 1604; *Las grandezas de Alejandro*, ha. 1604-1608, *La hermosura aborrecida*, ha. 1604-1610, *El mejor mozo de España*, ha. 1610-1611, *El amigo hasta la muerte*, ha. 1610-1612, *El serafín humano*, 1610-1612, *Juan de Dios y Antón Martín*, ha. 1611-1612) se estiman compuestas entre 1604 y 1614 (Morley y Bruerton 1968). También *Don Juan de Castro* (ha. 1604-1608) y *El príncipe perfeto* (ha. 1614) se encontrarían dentro de este período. ¿Podría ser que durante estos años Lope hubiera tenido intención de dar continuidad a muchas de sus comedias o estamos ante una estrategia comercial, ya fuera propia o ajena, para enganchar al espectador y apropiarse o reservarse un argumento atractivo dentro del efervescente mercado teatral?[57]

Sea como fuere, de entre las comedias que se caracterizan por esa voluntad de continuación, hay una que nos ha llamado especialmente la atención. Para analizarla, tenemos que volver los ojos a la *Parte XI*, donde se incluían dos comedias que prometían una segunda parte (una cumplida, *El príncipe perfeto*, y una incumplida o perdida, *El amigo hasta la muerte*). En esta *Parte* también hallamos *El acero de Madrid*, una tercera comedia que se tilda de "primera parte" solo en el título de inicio de la comedia. Es relevante subrayar que esta información solo se da en el encabezamiento de la pieza y en ningún otro lugar: ni en el índice, ni en los titulillos de los vueltos, ni en los versos finales de la comedia, ni en *El peregrino*… Como hemos visto, no se corresponde en absoluto con la manera de proceder de Lope. Stefano Arata (2000: 86) en su edición ya intuía un "error del impresor", que Gómez Canseco (2012: 295-296) estima posible, pero indicando que no se debe "descartar […] la posibilidad" de que realmente el autor pensara en una segunda parte.[58] Por todo lo que hemos visto, no sería imposible, pero sí extraño, que Lope hubiera cambiado esta vez de metodología. Sin embargo, nos parece más plausible la hipótesis del error tipográfico. Una primera explicación podría relacionarse con *El príncipe perfeto*, que, como apuntábamos, también se incluye en la *Parte XI*. La segunda parte de esa comedia se compuso, según Morley y Bruerton (1968) hacia 1616 y, de hecho, aparece en la segunda lista de *El peregrino* (1618), por lo que resulta fácil pensar que cuando se prepararon los materiales para la impresión de la *Parte XI*, a finales de 1617 o principios de 1618, la segunda parte de la comedia ya existiera. De esta manera, podríamos aventurar que *El príncipe perfeto* sí podría haber llevado el añadido "primera parte" y que, por error, esa indicación hubiera pasado de una comedia a otra. Teniendo ya la segunda entrega lista, podría entenderse que Lope modificara su modo habitual de trabajar.

57. Sobre el uso capcioso de esas promesas, esta vez referente a *El peregrino*, véase Fernández Rodríguez (2019).

58. El reciente editor de la obra, González Barrera (2020), retoma y concuerda con la explicación de Arata (2000).

Existe, sin embargo, otra posibilidad, que de nuevo tiene que ver con cuestiones tipográficas. Debemos tener en cuenta que la edición príncipe de la *Oncena parte* es un volumen muy bien impreso, con apenas erratas y con una disposición sistemática y pulcra de los elementos tipográficos. No en vano los operarios del taller de la viuda de Alonso Martín, encargados de su confección, "tenían ya una experiencia acumulada [en encargarse de las comedias de Lope] nada desdeñable" (Fernández y Pontón 2012: 22). En las figuras 8, 9, 10 y 11 se puede apreciar que la apariencia de los inicios de comedias es elegante (se dejan blancas de cortesía para que el texto respire, se introduce un trazo de línea de separación entre el título y el elenco, el uso de mayúsculas, versalitas, cursivas, etc., está unificado) y que el tamaño de cada título está perfectamente adecuado a su contenido y, a la vez, equilibrado respecto al resto de la página (elenco, anuncio del primer acto, y principio de la comedia). Los epígrafes ocupan entre 7 y 9 líneas de las 41 que tiene la caja y, sumando el grabado (3 líneas + 1 blanca), entre 11 y 13, a excepción de *El perro del hortelano*, cuyo grabado es mayor (6 líneas + 1 blanca), y, el conjunto, ocupa 16 líneas.

Si volvemos al epígrafe de *El acero*, veremos que, de haberse escrito el título esperable, es decir, "Comedia famosa del acero de Madrid", con la tipografía habitual, el espacio utilizado hubiera correspondido a unas 6 líneas, que, sumadas a las 4 (3+1) del grabado, hubieran ocupado solo 10 líneas, dejando 3

Fol. 1

COMEDIA

FAMOSA EL PERRO DEL Hortelano.

Hablan en ella las personas siguientes.

Diana Condesa de Belflor.	Otauio su mayordomo.
Leonido criado.	Fabio su gentilhombre.
El Conde Federico.	El Conde Ludouico.
Antonelo lacayo.	Furio. Lirano.
Teodoro su Secretario.	Triſtan lacayo.
Marcela. Dorotea.	Ricardo Marques.
Anarda de ſu camara.	Celio criado. Camilo.

ACTO PRIMERO.

Salen Teodoro con vna capa guarnecida de noche y Triſtan criado tienen huyendo.

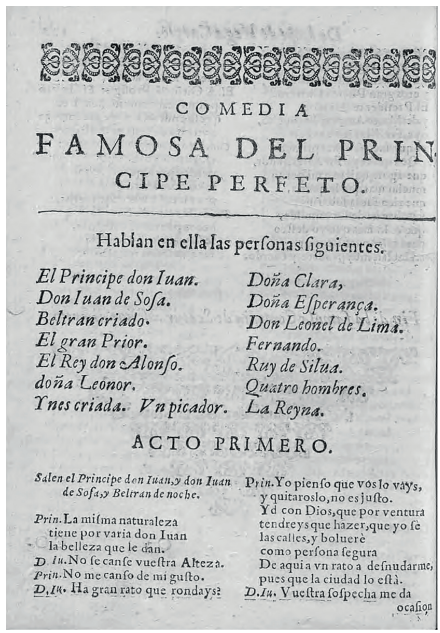
Teo. Si nos aurà conocido?
Triſ. No ſe, preſtumo que ſi.

Vayanſe, y entre tras ellos Diana Condeſa de Belſl.r.

Teo. Huyè Triſtan por aqui.
Triſ. Notable deſdicha ha ſido.
Dia. A gentilhombre, eſperad,

A te-

Figura 8



COMEDIA

FAMOSA DEL PRIN CIPE PERFETO.

Hablan en ella las perſonas ſiguientes.

El Principe don Iuan.	*Doña Clara,*
Don Iuan de Soſa.	*Doña Eſperança.*
Beltran criado.	*Don Leonel de Lima.*
El gran Prior.	*Fernando.*
El Rey don Alonſo.	*Ruy de Silua.*
doña Leonor.	*Quatro hombres.*
Ynes criada.	*Vn picador.* *La Reyna.*

ACTO PRIMERO.

Salen el Principe don Iuan, y don Iuan de Soſa, y Beltran de noche.

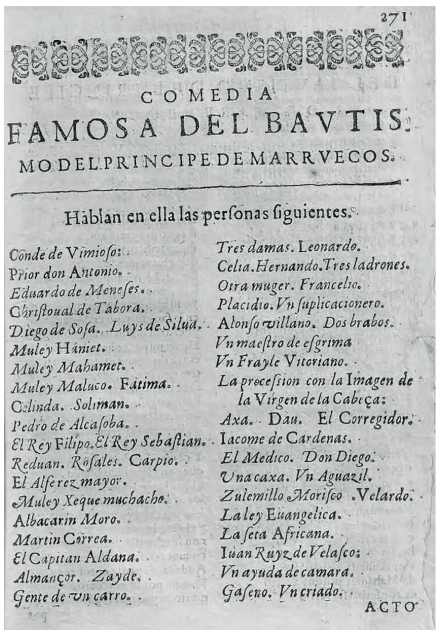
Prin. La miſma naturaleza tiene por varia don Iuan la belleza que le dan.
D. Iu. No ſe canſe vueſtra Alteza.
Prin. No me canſo de mi guſto.
D. Iu. Ha gran rato que rondays?

Prin. Yo pienſo que vos lo vays, y quitaroslo, no es juſto. Yd con Dios, que por ventura tendreys que hazer, que yo ſe las calles, y boluerè como perſona ſegura De aqui a vn rato a deſnudarme, pues que la ciudad lo eſtà.
D. Iu. Vueſtra ſoſpecha me da ocaſion

Figura 9

sin texto, lo cual hubiera supuesto unos espacios blancos llamativos y que, aun repartidos, hubieran afeado la página. Una posible explicación que justifica este generoso espacio destinado al título es que, tratándose de la comedia que aparece en segundo lugar, se hubiera contado por error el tamaño del grabado de la primera comedia que, como hemos dicho, era mayor. Si sumamos las 7 líneas (6+1) que ocupaba el grabado y las 6 que ocuparía el título sin el sintagma "primera parte", tenemos exactamente las 13 líneas que hay. Si esto sucedió así, el desajuste debió de ser detectado en el momento de componer esa página. Se nos ocurren algunas argucias que podrían haber solucionado el problema sin modificar el título: podría haberse utilizado, por ejemplo, una tipografía mayor, pero eso hubiera afeado el conjunto, que, como hemos dicho, estaba muy unificado; podría haberse añadido "de Lope de Vega", como era habitual en otras *Partes*, pero justamente para mantener la sistematicidad entre las comedias, ese cambio hubiera obligado a alterar todos los encabezamientos, y, posiblemente, alguno o algunos ya estuvieran impresos. Así, el hecho de agregar ese "primera parte" resultaría una solución individual, que no afectaría al resto de epígrafes y cuyo significado cuadraría en un volumen en que se prometen dos continuaciones.

Otra de las circunstancias que pueden afectar a los títulos en la imprenta es la pérdida material de alguna parte del manuscrito que sirve de base para la pre-

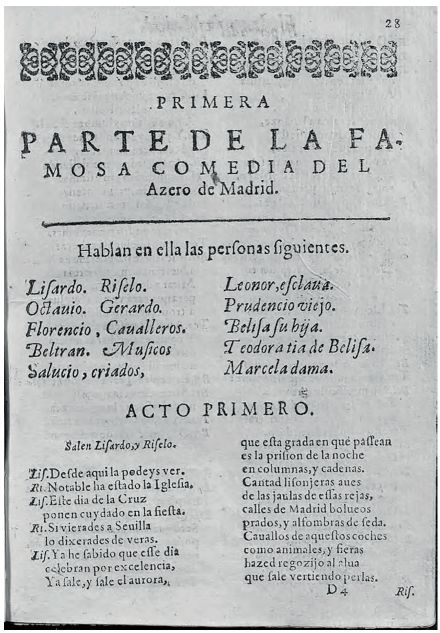

271

COMEDIA
FAMOSA DEL BAVTIS.
MODELPRINCIPEDEMARRVECOS.

Hablan en ella las perſonas ſiguientes.

Conde de Vimioſo.
Prior don Antonio.
Eduardo de Meneſes.
Chriſtoual de Tabora.
Diego de Soſa. Luys de Silua.
Muley Hamet.
Muley Mahamet.
Muley Maluco. Fatima.
Celinda. Soliman.
Pedro de Alcaſoba.
El Rey Filipo. El Rey Sebaſtian.
Reduan. Roſales. Carpio.
El Alferez mayor.
Muley Xeque muchacho.
Albacarin Moro.
Martin Correa.
El Capitan Aldana.
Almançor. Zayde.
Gente de vn carro.
Tres damas. Leonardo.
Celia. Hernando. Tres ladrones.
Otra muger. Francelio.
Placidio. Vn ſuplicacionero.
Alonſo villano. Dos brabos.
Vn maeſtro de eſgrima
Vn Frayle Vitoriano.
La proceſſion con la Imagen de la Virgen de la Cabeça:
Axa. Dau. El Corregidor.
Iacome de Cardenas.
El Medico. Don Diego.
Vna caxa. Vn Aguazil.
Zulemillo Moriſco Velardo.
La ley Euangelica.
La ſecta Africana.
Iuan Ruyz de Velaſco:
Vn ayuda de camara.
Gaſeno. Vn criado.

ACTO


23

PRIMERA
PARTE DE LA FA-
MOSA COMEDIA DEL
Azero de Madrid.

Hablan en ella las perſonas ſiguientes.

Liſardo. Riſelo.
Octauio. Gerardo.
Florencio, Caualleros.
Beltran. Muſicos
Salucio, criados,
Leonor, eſclaua.
Prudencio viejo.
Beliſa ſu hija.
Teodora tia de Beliſa.
Marcela dama.

ACTO PRIMERO.

Salen Liſardo, y Riſelo.

Liſ. Deſde aqui la podeys ver.
Ri. Notable ha eſtado la Igleſia.
Liſ. Eſte dia de la Cruz
ponen cuydado en la fieſta.
Ri. Si vierades a Seuilla
lo dixerades de veras.
Liſ. Ya he ſabido que eſſe dia
celebran por excelencia,
Ya ſale, y ſale el aurora,
que eſta grada en que paſſean
es la priſion de la noche
en columnas, y cadenas.
Cantad liſonjeras aues
de las jaulas de eſſas rejas,
calles de Madrid boluedos
prados, y alfombras de ſeda.
Caual los de aqueſtos coches
como animales, y fieras
hazed regozijo al alua
que ſale vertiendo perlas.

D 4 Riſ.

Figura 10 **Figura 11**

paración del original (la copia en limpio que realiza el obrador y que se entrega al Consejo de Castilla para obtener las licencias imprescindibles para la circulación legal del libro).[59] Esto pudo haber pasado, como veremos, en el proceso de preparación de *La inocente sangre*.

Con este título se publicó la comedia en la primera edición de la *Parte XIX* (Juan González, Madrid, 1624), y de ahí se transmitió al resto de la tradición, tanto impresa como manuscrita.[60] Este epígrafe, sin embargo, no aparece en la primera lista de comedias de *El peregrino* (de 1604, acaso porque no es anterior a esa fecha)[61] ni en la ampliada de 1618, donde, sin embargo, sí encontramos una pieza titulada *Los Carvajales* (f. ¶¶4r), que parece referirse a la obra que nos ocupa. Los datos, así, no nos permiten asegurar cuál debió de ser el título original de la comedia. Quizá hacia 1604, cuando se ideó o compuso, y cuando llegó a las tablas, plausiblemente en fecha próxima a esos años, se titulara precisamente así, *Los Carvajales* (o *Los Caravajales*). Desde luego, hay que contemplar la posibilidad de que se cambiara el nombre o se propusiera un título alternativo para la representación, de manera que la obra se conociera con uno u otro, o incluso con los dos, *Los Caravajales* o *La inocente sangre*.[62] Esta posibilidad coincidiría con las licencias de representación de varios autógrafos, donde en ocasiones, como queda dicho más arriba, los censores anotan títulos diferentes y a veces estos se conservan en la tradición impresa. Sin embargo, a partir de la *Parte IX*, con la implicación de Lope en el proceso de publicación de sus obras, parece que la asunción de títulos introducidos por otros y perpetuados en los impresos se reduce considerablemente.[63]

59. Véase al respecto Andrés *et al.* (2000).

60. Esa tradición se concreta en: edición príncipe, *Parte decinueve y la mejor de las comedias de Lope de Vega* (Juan González, a costa de Alonso Pérez, Madrid, 1624); segunda edición (Juan González, a costa de Alonso Pérez, Madrid, 1625); tercera edición (Gerónimo Morillo, Valladolid, 1627); copia manuscrita conservada en el volumen CC*V. 28032/XXVI de la Biblioteca Palatina de Parma; y en las ediciones modernas de Hartzenbusch (M. Rivadeneyra, Madrid, 1860), Menéndez Pelayo (Establecimiento Tipográfico "Sucesores de Rivadeneyra", Madrid, 1899); y Boadas y Fernández (2020).

61. Según Morley y Bruerton (1968) la obra puede fecharse entre 1604 y 1608. Boadas y Fernández (2020) aducen datos que respaldan la opción más temprana de 1604.

62. Precisamente Barrera y Leirado (1890: 375), en el momento de listar el contenido de la *Parte XIX*, ya alude a esa doble posibilidad: "*La inocente sangre* (o *los Carauajales*).–A D. Sebastián de Carvajal, del Consejo, etc. (tragedia)". No hemos conservado licencias de representación ni documentación sobre la puesta en escena de una comedia con estos títulos.

63. Esto es lo que se deduce de los datos que hemos recopilado hasta el momento, pero, debemos insistir en que el análisis completo del corpus de comedias de Lope tal vez modificará los resultados que avanzamos aquí. Como sea, sirva de botón de muestra *El cardenal de Belén*. Como queda dicho, conservamos el autógrafo de esta comedia y sabemos que sirvió de original de imprenta. Ese manuscrito contiene, al final, licencias de representación en las que la obra se titula "Cardenal de Belén", "Cardenal de Belén o vida de san Jerónimo" y "Comedia de san Jerónimo" (Presotto 2000: 134-136), y esa variación no ha pasado a la imprenta.

La viabilidad del título *La inocente sangre* puede defenderse en relación con el contenido de la comedia. Sabemos que para *El caballero de Olmedo* "el pie forzado lo daba el cantar".[64] Que el público conocía perfectamente la trama de la obra y su trágico desenlace y que ello, lejos de hacerle perder interés, suponía un acicate, una estrategia de mercado… Y eso mismo puede decirse de tantos otros títulos que, con tanta astucia, Lope concibió para atraer espectadores, desde *Fuente Ovejuna* a *La serrana de la Vera*.[65] Otras veces, a pesar de carecer de una historia como referente, sí podía intuirse el género e incluso parte de la trama, como ocurre con *La viuda valenciana* o con la pieza que nos ocupa.[66] El propio Lope utiliza el sintagma "inocente sangre" en *El primero Benavides* (vv. 3460-3466, ed. S. Iriso) y en *Los pastores de Belén* (ed. A. Carreño, p. 454), en ambos casos en contextos de injusticia o traición. Con igual uso y sentido se halla también en prosa en *La Galatea* de Cervantes, en verso en *Las lágrimas de Angélica* de Luis Barahona de Soto, en teatro en la *Tragedia de la muerte de Virginia y Appio Claudio*, de Juan de la Cueva, e incluso, fuera de la ficción, en prosa historiográfica, como en las *Guerras civiles de Granada* de Ginés Pérez de Hita, entre otros ejemplos.[67] Esto nos hace intuir que era un lugar común, con un significado lo suficientemente marcado como para ser usado como título y reclamo de una comedia.

Para confirmar o rechazar esa viabilidad, debemos atender a la edición príncipe, pues son varios los detalles que nos llaman la atención. En primer lugar, a lo largo del texto, hasta en tres ocasiones hallamos el sintagma "sangre inocente" (vv. 2472, 3039 y 3075), pero no hay rastro del marbete que acabó encabezando la obra, con el orden invertido. Y los versos que cierran la pieza, puestos en boca de Mendo de Sandoval, muestran la fórmula habitual de despedir la comedia en el contexto que leemos a continuación:

MENDO Corre esa cortina, y dese
fin a *Los Caravajales*,
cuya sangre resplandece
hoy en la Peña de Martos,
porque fue *Sangre inocente.* (vv. 3071-3075)

Si bien el sintagma "sangre inocente" aparece en la última línea, una atenta lectura del parlamento de Mendo parece indicar que la referencia explícita al

64. Lope de Vega, *El caballero de Olmedo*, ed. F. Rico, p 13.
65. Véase Lope de Vega, *Fuente Ovejuna*, ed. M.G. Profeti, pp. 832-838, y *La serrana de la Vera*, ed. L. González, pp. 1391-1403.
66. Véase Lope de Vega, *La viuda valenciana*, ed. R. Ramos, pp. 833-842, donde el editor ofrece datos y argumentos muy valiosos para entender esa "visión de mercado" de Lope.
67. Miguel de Cervantes, *La Galatea*, pp. 48-49; Luis Barahona de Soto, *Las lágrimas de Angélica*, pp. 229-230; Juan de la Cueva, *Tragedia de la muerte de Virginia y Appio Claudio*, p. 119; Ginés Pérez de Hita, *Guerras civiles de Granada*, p. 239.

título de la obra se encuentra algunos versos antes, justo después de la expresión "dese fin a": "Corre esa cortina, y dese / fin a [la comedia] *Los Caravajales*".[68] Otro detalle que apunta hacia la misma dirección se nos brinda en la dedicatoria, donde tampoco hallamos rastro de esa *inocente sangre* y, de nuevo, Lope vuelve a referirse a la "historia de los Caravajales".[69]

Así pues, la lista de *El peregrino*, la dedicatoria de la *Parte* y el final de la pieza nos invitan a postular que, en algún momento, el título de la obra debió de ser *Los Caravajales*. Y es que *La inocente sangre* bien podía funcionar como título, pero era menos atractivo que el apellido de los protagonistas, los hermanos despeñados en Martos, conocidos por numerosos romances y crónicas, en los que, recurrentemente, el epígrafe que los introduce es "de los Carvajales".[70] ¿Por qué, entonces, figura el título que se ha conservado en la *princeps*?

Una explicación plausible tendría que ver con cierta elegancia editorial. Para entenderla, debemos fijarnos primero en la disposición del título que hallamos en la edición príncipe (f. 44v) y que transcribimos aquí:

> LA INOCENTE SANGRE │ TRAGEDIA FAMOSA DE LOPE DE │ Vega Capio. │ *DEDICADA* │ *AL SEÑOR LICENCIADO D. SEBASTIÁN* │ *de Caravajal del Consejo de su Magestad, y Alcalde* │ *de su Casa y Corte.*

También debemos tener muy presente la Tabla (¶2r) de esa misma edición, que reza, para esta comedia, de la siguiente forma:

> La inocente sangre. *Al señor Licenciado don Sebastián de Caravajal, del Consejo de su Magestad y Alcalde de su Casa y Corte. f. 44*

Aunque el servilismo de las dedicatorias es manifiesto,[71] quizá en este caso resultaba excesivo, y no pareció apropiado conservar un epígrafe que rezara *Los Caravajales… al señor Licenciado don Sebastián de Caravajal*. O simplemente sonaba redundante o confuso. Pero hubiera supuesto un esfuerzo de sistematización difícil de suponer, sobre todo para cambiar algo que, en definitiva, no era incorrecto.

68. De hecho, Lope ya había utilizado la misma expresión en *Virtud, pobreza y mujer*, obra que se publicó en la *Parte XX* (1625): "Pues dese / fin con esto a la comedia, / donde juntos su autor puso / por historia verdadera, / *Virtud, pobreza y mujer*, / aunque imposibles parezcan" (vv. 2890-2895), ed. J.E. Hartzenbusch (1860, IV, p. 232).

69. Debe considerarse, como dato adicional, que en esa Parte se hace referencia explícita al título de la obra solo en cinco de las dedicatorias (*El hijo de los leones, Don Juan de Castro I, Don Juan de Castro II, La limpieza no manchada y Las mocedades de Roldán*). Pero ello no supone un argumento a favor ni en contra de lo expuesto aquí, antes es muestra de la variedad de tono, modos y estrategias que Lope utiliza en esos textos.

70. "Romance de los hermanos Carvajales" es el título que se da, por ejemplo, a la versión de Lorenzo de Sepúlveda incluida en las diferentes ediciones de sus *Romances nuevamente sacados de historias antiguas de la crónica de España* (ha. 1550).

71. Véanse, especialmente, Case (1975) y Reyes Peña (2019).

Otra hipótesis nos parece más verosímil. Llegados al momento de la preparación de materiales para la imprenta, cuesta pensar que Lope no hubiera hecho coincidir título y dedicatoria, aunque su actitud voluble frente a los títulos,[72] la diferencia de tiempos entre la redacción del texto y de la dedicatoria y, desde luego, su asistematicidad en la corrección de pruebas o en el control de la impresión bien pueden acreditar cualquier desajuste. Estas dudas o precauciones deben ser consideradas en cualquier argumentación, pero, desde luego, no pueden ser obstáculo para plantear diferentes soluciones.

Así, una posible explicación sería que, por pérdida material de la portada del manuscrito original, en la imprenta se tomara por título el último verso de la comedia, que habitualmente coincide con ese epígrafe. Es importante poner de manifiesto que la presencia del título en los frontispicios iniciales del segundo y tercer acto en los autógrafos de Lope solo es sistemática a partir de 1610 y hasta esa fecha simplemente anunciaba "Acto 2º" o "Acto 3º".[73] Siguiendo este razonamiento, esta comedia, solo presentaría el título en la portada.

Para entender cómo pudo haber sucedido esa pérdida material y esa restitución, deben tenerse en cuenta o suponerse varios factores. El primero de ellos, específico –aunque no exclusivo– de la *Parte XIX*, es que existe la evidencia de que las dedicatorias no se incluían en la puesta en limpio entregada al Consejo de Castilla para conseguir las licencias prescriptivas.[74] Esto implicaba que podían ser redactadas (no necesariamente que lo fueran) con posterioridad a esa gestión. La dedicatoria de *El vellocino de oro* (Rodríguez 2020) es un claro ejemplo de ello: contiene referencias a hechos acaecidos en 1623, por lo que parece escrita en fecha cercana a la entrada en prensa del volumen. Recordemos que esos trámites se realizaron conjuntamente para la *Parte XVIII* y la *XIX*, y que el Privilegio y sus dos Aprobaciones se otorgaron en junio de 1622.[75] El segundo elemento que debemos considerar es que, si el original de imprenta carecía de dedicatorias, las comedias ahí debían ir encabezadas por un título. Y el tercero,

72. Recuérdese lo dicho en las notas 29 y 30. Debe hacerse especial hincapié en los casos en los que Lope ofrece en un mismo autógrafo varios títulos, como en *La hermosa Ester-La bella Ester* o *La buena guarda-La encomienda bien guardada*.

73. Presotto (2000:19) indica que el cambio se produce a partir de 1608 pero un estudio más pormenorizado que estamos realizando sobre el tema indica que la fecha es posterior.

74. Fernández (en prensa) propone que es el modo habitual de trabajo de Lope desde la *Parte XIII*, primera que incluye dedicatorias para cada una de las comedias del conjunto. De hecho, ese paratexto, cuando solo era uno y se incluía en el primer pliego del libro, no formaba parte del original de imprenta (Andrés *et al.* 2000:40) y, por tanto, no debía resultar extraño que no pasara censura, aunque aquí fueran doce textos en vez de uno. Por otro lado, esto no significa ni se contrapone al hecho de que Lope pudiera tener algunas dedicatorias redactadas de antemano, sino que, simplemente, no era necesario tenerlas antes de la cuenta del original. Aparte los trabajos ya reseñados, véanse también Garza (2005) y, por su ejemplificación con originales de imprenta de textos dramáticos, Zugasti (2008) y Gómez Moral (2018).

75. Véanse todos los detalles a este propósito, García Reidy y Plata (2020), y Sánchez Jiménez y Sáez (2019), así como los *Preliminares* de la *Parte XVIII*, por ellos editados (I, pp. 57-64).

es suponer que se perdió la portada del manuscrito original (ya fuera autógrafo o de otro tipo) con ese epígrafe.

Disponemos de algunos datos, como la dedicatoria de *El cardenal de Belén*, recientemente recuperada y publicada por Marco Presotto (2020), que aparentemente contradicen en parte lo que aquí suponemos: es decir, que el título en el original se vincula al inicio de la comedia y no a ese paratexto. Sin embargo, en ese caso la situación es distinta y, de hecho, anómala, pues se trata de un autógrafo utilizado como original de imprenta. Sí es importante concretar, como explica Boadas (en prensa), que en ese manuscrito se eliminaron precisamente la portada original autógrafa y las *dramatis personae* de cada acto para evitar una duplicación de información una vez añadida la dedicatoria y una única lista de personajes. Y, por último, también nos interesa especialmente que, como de nuevo pone de relieve Presotto (2020: 505), el preparador del original de imprenta se ocupaba del epígrafe con especial esmero, marcando incluso la posible *mise en page*. Esa misma actitud pudo dirigir al copista que se encargó de esta comedia.

Así, el manuscrito que sirvió de base para la preparación del original pudo y debió tener una portada con el título. Según el *modus operandi* constatado para Lope en las fechas de composición de la obra, ese título no debió de aparecer en más lugar que ahí y en los versos finales. Por tanto, si se perdía la portada, la manera de recuperar el título era echar mano del final, donde, si no se lee más que el último verso, que, como queda dicho, suena a título, puede restituirse perfectamente "La sangre inocente" o, como el resultado final, "La inocente sangre". Este cambio debió de realizarse en el paso del manuscrito a la copia en limpio, donde, a la espera de la dedicatoria, el texto debía de ir encabezado por un epígrafe. De haberse dado en el paso del original a la composición, momento en que ya estaba contado y la dedicatoria incluida, es de suponer que, aunque solo fuera por proximidad material, usaran la dedicatoria de referente; y en ella se alude a *Los Carvajales*.

Pero, de ser todo esto así, ¿cómo no lo vio Lope al redactar la dedicatoria o al añadirla si ya la tenía redactada? ¿No escribía con el original delante? Es factible –y más que probable– que trabajara de manera independiente, pues esas dedicatorias debían de ir en papel aparte y debieron de insertarse en el volumen completo solo en el momento de contar el original.[76] De hecho, los datos nos indican que las correcciones que Lope introducía en los textos impresos bajo su control no eran sistemáticas, como no lo eran las de la mayoría de autores de su época.[77] Lo que sabemos a ciencia cierta es que el autor se refiere varias veces

76. O incluso después de la cuenta si se prevén las páginas y Lope se ajusta a esa previsión. Sobre el proceso de la cuenta del original, consúltense los trabajos de Garza (2000) y (2005), así como Moll (2000) y Rico (2005).

77. Salvo rarísimas excepciones, como Nebrija o Cristóbal de Virués, el control que los autores ejercían sobre el trabajo material de la imprenta era poco y a veces ninguno. Como evidencia Rico (2005: 77-78), dejaban en manos de los talleres cuestiones tan relevantes hoy como la ortografía

a su comedia como *Los Caravajales*, pero no podemos constatar si se refirió o no a ella como *La inocente sangre*, ni si aprobó este título antes o durante la impresión de la *Parte XIX*.

Si aceptáramos la hipótesis del cambio de título sin su consentimiento, cobraría un nuevo sentido la peculiar disposición y estructura de la tabla de la *Parte XX*. A finales de 1624, inmediatamente después de la publicación de la *Parte XIX*, Lope decidió intervenir directamente en la edición del nuevo volumen de comedias y redactar de su propia mano la tabla de contenidos. No elaboró un índice al uso, como los que habían aparecido en las partes anteriores ni como los que aparecerían en las posteriores, sino que el Fénix quiso controlar tres aspectos clave de la tabla: los títulos de las comedias, el orden de los mismos y los dedicatarios.[78] En los siguientes términos se expresaba el dramaturgo: "En esta parte veinte tienen V. M. doce comedias dirigidas a diferentes personas, como he tenido gusto de presentarlas, que hasta en esto hay quien censure las voluntades, rescinda las obligaciones, satirice los servicios y mande en casa ajena" (f. ¶2r). De estas palabras trasluce cierto enojo que, sumado al *modus operandi* particular, parece revelar que Lope quiso tomar el control de la tabla para justificarse ante críticas recibidas o para evitar que se produjeran cambios no deseados. Llegados a este punto, la pregunta que nos hacemos es si quizá tomó esta decisión después de que alguna comedia se hubiera impreso con un título o con un dedicatario no autorizado.

Las sueltas son otro producto editorial en el que se produjeron cambios en los títulos y que merecerían un estudio pormenorizado y mucho más extenso del que podemos ofrecer aquí. Nos limitaremos a señalar algunos casos en los que las sueltas registraron cambios relevantes en el título de las comedias, como el ejemplo arriba mencionado de *La hermosa Esther*, que se publicó como *La*

---

o la puntuación. En cuanto a la corrección de pruebas, tenemos el modelo de Cervantes en el *Quijote* donde «hay que pensar más bien que picotearía aquí y allá, echando un vistazo a un episodio, deteniéndose un poco en esta o aquella página, saltándose las más...» (Rico 2005: 276); así se explicaría, por ejemplo, que no detectara la colocación errónea de la adición por él redactada con la recuperación del asno en la segunda edición de la obra (Rico 2005: 245-292). Para ese proceso de corrección de pruebas en el Siglo de Oro véanse Dadson (2000) y Garza (2012), y para el caso concreto de Lope puede consultarse Rodríguez-Gallego (2014).

78. A título de ejemplo transcribimos los detalles de la primera comedia de esta tabla *sui generis*: "Es la primera, *La discreta venganza*: advierta que no la llamo por mía discreta, sino por cuando fue en esta fábula vengarse con discreción, aunque vengarse nunca lo fue a lo divino ni a lo humano, pues mire qué harán los que se vengan sin ella, conduciendo sus sátiras de rama en rama y de flor en flor, no creyendo que el ordinario puede traer las respuestas, aunque sea desde Jerusalén, fiados en lo que dijo Cisneros, que había dos mil leguas de aquí a Sevilla, yendo por Jerusalén. Dediquela a la Excelentísima señora duquesa de Frías; aquí claro está que V.M. alabará este principio" (*Parte veinte de las comedias de Lope de Vega*, f. ¶2r). Recuérdese, además, la relación de las dedicatorias de esta Parte con las polémicas literarias que Lope mantenía con diversos autores (Tubau 2008: 276-277, 342, entre otros lugares). Véase, además, el estudio de D'Artois y Ramos (2010).

horca para su dueño en una suelta sin lugar ni fecha de publicación[79] o *Los melindres de Belisa*, que apareció como *La dama melindrosa* en una edición madrileña.[80] Lo mismo ocurrió con *La dama boba*, que se convirtió en *La boba discreta*[81] y con *La fábula de Perseo*, que se difundió como suelta bajo el epígrafe de *La bella Andrómeda.*[82] Al parecer, se trataba de una tendencia un tanto común entre los impresores, que para aprovechar el éxito que ya habían tenido algunas comedias, pensaron en darles un nuevo impulso editorial a través de un formato más accesible y, a veces, con un título diferente, que solía contener o bien reminiscencias del epígrafe original o bien del rótulo con el que se había representado la obra.

Uno de los casos más conocidos y emblemáticos es el de *El castigo sin venganza*. Transmitido el título sin apenas variantes entre el autógrafo, la copia manuscrita conservada en Melbury House, la suelta de 1634 y la impresión dentro de la *Parte XXI* (1635), en 1647, cuando la obra se publicó dentro de las *Doze comedias las mas grandiosas que hasta ahora han salido de los mejores y mas insignes poetas. Segunda Parte* (Lisboa, Pablo Craesbeeck) presentó variantes significativas.[83] En la tabla del volumen (folio sin signatura 2r) aparece como

79. Actualmente se conocen tres testimonios de la suelta: uno custodiado en la BNE (sign. T/55355-26) y dos en la Bibliothèque de l'Arsenal de París (sign. 4º B.L., 4083, pièce 6 y sign. 4º B.L. 4098, pièce 11). Véase Aragüés (2016: 76).

80. El pie de imprenta, tomado del colofón, rezaba: "Impresa en Madrid con las licencias necesarias, y se hallará esta y otros muchos títulos en la Lonja de las Comedias, a la Puerta del Sol" (BNE, Sig. T/116; según el catálogo, en la misma biblioteca se conservan 5 ejemplares más). Existe también otra emisión con pie de imprenta "En Zaragoza: en la imprenta que está en la Plaza del Carbón sobre el Peso Real, donde se hallarán esta y muchos otros títulos, como también diferentes géneros de jácaras, relaciones y historias" (Biblioteca Histórica de la Universidad de Valencia, sig. A-E4, F2, donde se conserva, asimismo, un ejemplar de la emisión madrileña, sign. BH T/0114 [07]). Véanse León (2007: 1472-1473) y Ulla (2016).

81. El pie de imprenta es idéntico al del testimonio madrileño de *La dama melindrosa* («Impresa en Madrid con las licencias necesarias, y se hallará ésta, y otros muchos títulos, en la lonja de las comedias, a la Puerta del Sol») Se conocen ejemplares en la BNE (R/21572, T/3901), en el Institut del Teatre (Sedó-56530), en la Biblioteca de la Universidad de Sevilla (A 250/14) y en la British Library (11728.H.6). Véase Presotto (2007: 1302-1303).

82. Existen tres sueltas distintas con este título y son varios los ejemplares que se conservan de cada una. A título de ejemplo, citamos el ejemplar conservado en la Österreichische Nationalbibliothek de Viena (sign. *38.V.4-7). Véase Béhar (2017: 849-850). En este caso, hay que señalar que los versos finales de la obra remitían a los dos títulos de la obra: "En tan próspero suceso / La bella Andrómeda acaba / y fábula de Perseo" (vv. 2876-2878, ed. R. Béhar).

83. El título del autógrafo reza: "EL CASTIGO SIN │ VENGANZA │ Tragedia │ 1631". La anotación "En M^{d} a 1º de Agosto de" y la rúbrica que aparece después de la fecha no son autógrafas. El manuscrito de Melbury House transcribe el siguiente rótulo: "LA GRAN COMEDIA │ DE │ EL CASTIGO │ SIN VE^{N}GANÇA │ De lope de vega", mientras que en la suelta de 1634 consta: En el folio 91r de la *Parte XXI* hallamos: "EL │ CASTIGO │ SIN VENGANZA, │ TRAGEDIA." Hay que precisar que en la BNE se conserva un ejemplar (sign. R/25134) en el que una mano anónima añade "y quando Lope quiere quiere" en el título del folio 91r y "y quando lope quiere" después del título de la obra que se transcribe en el índice de la *Parte* (¶2v).

"Cuando Lope quiere quiere", mientras que el título de la obra (f. 43r) tiene la siguiente distribución:

> EL | CASTIGO | SIN VENGANÇA. | TRAGEDIA. | QVANDO LOPE QVIERE QVIERE.

El título complementario *Cuando Lope quiere, quiere*, que aparece como epígrafe único en la tabla del volumen, podría ser producto del editor o incluso haberse utilizado como título o reclamo publicitario para alguna representación de la obra. Y a juzgar por la documentación conservada parece que gozó de cierta fortuna. En la suelta que reprodujo Tiemann (1939: 32), hoy perdida, constaba una nueva variante del título: "VN CASTIGO SIN VENGANZA, | QVE ES, QVANDO LOPE QVIERE.",[84] una dualidad que también aparece en otra suelta descubierta recientemente por García Reidy, Valdés y Vega García-Luengos (2021), cuyo título reza: "VN CASTIGO SIN VENGANZA. | QVE ES | QVANDO LOPE QVIERE."[85]. Ya fuera gracias a las representaciones o a la imprenta, la cuestión es que la obra se difundió ampliamente con el título postizo, ya que únicamente con este epígrafe aparece en el *Índice general alfabético de todos los títulos de comedias que se han escrito* (Madrid, Alfonso de Mora, 1735) y también en *La comedia de comedias* de Tomás Pinto Brandão, una pieza publicada en Portugal a principios del setecientos en la que se citan los títulos de obras dramáticas áureas (Reyes Peña y Bolaño 1987: 97).[86]

No podemos terminar esta contribución sobre los títulos de las comedias de Lope de Vega sin detenernos en las conocidas listas de *El peregrino en su patria*, que han sido objeto de las atentas miradas de los críticos. Como es sabido, en 1604, Lope publicó como preliminares de su novela bizantina los "Títulos de las comedias de Lope de Vega Carpio", un elenco formado por 219 marbetes de obras que Lope certificaba como suyas. La lista se reprodujo en las ediciones posteriores (1604, 1605, 1608) y se amplió considerablemente en la edición de 1618, donde además de reproducir por el mismo orden las comedias de 1604, la lista se ampliaba con más de 200 nuevos títulos.

84. En su edición de la obra, García Reidy (2009: 70) relaciona el subtítulo de la portada, "Que es cuando Lope quiere", con la edición lisboeta de 1647.

85. Es curioso observar cómo los títulos de estas dos sueltas reproducen el artículo indefinido que Lope modificó en su revisión del manuscrito autógrafo. No podemos afirmar si esta variación responde a una dependencia textual del autógrafo o bien si puede ser una influencia debida a otras obras que circulaban con títulos muy parecidos, como *De un castigo tres venganzas* de Calderón o *De un castigo dos venganzas* de Montalbán.

86. En el *Índice general* también aparece otra entrada con el título *El castigo sin venganza*. Sin embargo, en *La comedia de comedias* el epígrafe que constaba era únicamente *Cuando Lope quiere quiere* (v. 216). La obra se publicó por primera vez dentro de *Pinto renascido, empennado e desempennado* (Officina da Musica, Lisboa, 1732).

Ya en su momento, Barrera y Leirado (1890: 318) se percató del error que se produjo en uno de los reclamos de esta segunda lista. El folio ¶¶1v terminaba con *Los Peraltas* y el reclamo indicaba que el primer título de la página siguiente debía empezar por "El". Sin embargo, la obra que encabezaba el folio ¶¶2r era *Fray Martín de Valencia*. Un simple cotejo de la lista publicada en 1604 revela que faltaba el título de una comedia, *El muerto vencedor*, que, efectivamente, allí aparecía entre *Los Peraltas* y *Fray Martín de Valencia*.[87] Lo que no advirtió Barrera y Leirado es que *El muerto vencedor* sí aparecía en la lista de 1618, pero lo hacía unos folios más adelante, en el ¶¶5r, como si se tratara de uno más de los títulos nuevos que se incorporaron.[88] Parece evidente que en el momento de la impresión, alguien, seguramente el corrector, se percató del error en el reclamo y decidió enmendar el olvido incorporando el título de la obra en otro lugar. Lo que nos sorprende es que no lo hiciera al final de la lista, o al final de una columna, lo que hubiera sido lo más lógico o fácil, y no en una posición intermedia y, a primera vista, tan aleatoria.

El cotejo de varios ejemplares de la edición de 1618 ha revelado que existen dos estados de impresión diferentes en los pliegos de la segunda lista de comedias de *El peregrino*, y, de ahí, emerge también la explicación del comportamiento aparentemente ilógico de la corrección que acabamos de presentar. En las imágenes se pueden apreciar los dos estados del folio ¶¶5r, en el que aparece el restituido título de *El muerto vencedor*.[89]

Lo que con toda probabilidad pasó es que el corrector de imprenta revisó la cara externa del pliego ¶¶ cuando la cara interna ya estaba en prensa y se percató de la omisión de *El muerto vencedor*, muy probablemente gracias al desajuste del reclamo.[90] Dado que se trataba de un título que aparecía en la lis-

87. "La primitiva contiene exactamente los doscientos diez y nueve títulos que en las primeras ediciones, a excepción de *El muerto vencedor*, que el tipógrafo olvidó, dejando su reclamo" (Barrera y Leirado 1890: 318).

88. En realidad, tal y como afirma Barrera y Leirado (1890: 318), se introdujeron 130 nuevos títulos, 16 de los cuales eran repetidos.

89. La figura 12 pertenece a un ejemplar conservado en la Österreichische Nationalbibliotek, con signatura *38.Cc.126, mientras que la figura 13 pertenece a un ejemplar conservado en la Biblioteca Municipal de Madrid, con signatura L 92.

90. Recordemos que la edición de *El peregrino* de 1618 se imprimió en octavo, lo cual implica que cada pliego completo (no así los medios pliegos) presentaba 16 páginas, repartidas en dos formas de 8 cada una (el papel, que en el formato cuarto, se doblaba dos veces, para el octavo se doblaba tres). Para la descripción de este formato, véase Alonso Víctor de Paredes (*Institución y origen del arte de la imprenta*, f. 28r y ss.) y el capítulo "En octavo" de Víctor Infantes (2006). Las ediciones de *El peregrino* que se han realizado hasta el momento no han dado cuenta de estos aspectos materiales y no presentan un aparato crítico de variantes. Así, Peyton (1971: 114-121) edita la lista de comedias de la edición de 1604 e incorpora en nota los títulos nuevos de la edición de 1618, para no pervertir el texto base, con la mención expresa de que "De la lista anterior, Madrid, 1618 por inadvertencia deja de copiar un título, a saber, *El muerto vencedor*" (p. 116), pero no aporta más datos. Avalle-Arce (1973: 57-63), a pesar de tomar como texto base la edición

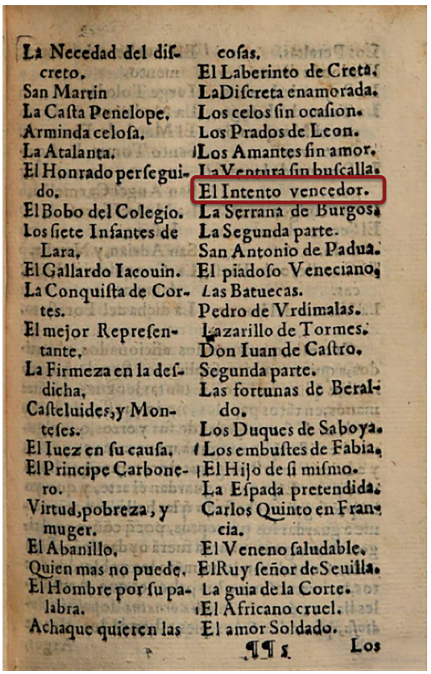

La Necedad del dis-
creto.
San Martin
La Casta Penelope.
Arminda celosa.
La Atalanta.
El Honrado perseguido.
El Bobo del Colegio.
Los siete Infantes de
Lara.
El Gallardo Iacouin.
La Conquista de Cortes.
El mejor Representante.
La Firmeza en la desdicha.
Castelvides, y Monteses.
El Iuez en su causa.
El Principe Carbonero.
Virtud, pobreza, y
muger.
El Abanillo.
Quien mas no puede.
El Hombre por su palabra.
Achaque quieren las
cosas.
El Laberinto de Creta.
La Discreta enamorada.
Los celos sin ocasion.
Los Prados de Leon.
Los Amantes sin amor.
La Ventura sin buscalla.
El Intento vencedor.
La Serrana de Burgos.
La Segunda parte.
San Antonio de Padua.
El piadoso Veneciano.
Las Batuecas.
Pedro de Vrdimalas.
Lazarillo de Tormes.
Don Iuan de Castro.
Segunda parte.
Las fortunas de Beraldo.
Los Duques de Saboya.
Los embustes de Fabia.
El Hijo de si mismo.
La Espada pretendida.
Carlos Quinto en Francia.
El Veneno saludable.
El Ruy señor de Seuilla.
La guia de la Corte.
El Africano cruel.
El amor Soldado.
¶¶ 5 Los

Figura 12

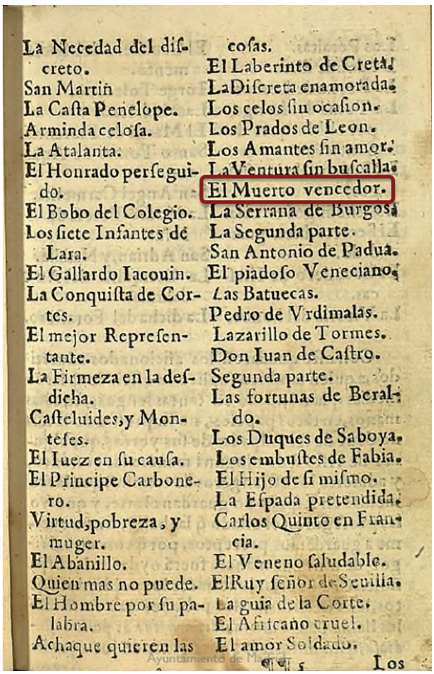

La Necedad del dis-
creto.
San Martin
La Casta Penelope.
Arminda celosa.
La Atalanta.
El Honrado perseguido.
El Bobo del Colegio.
Los siete Infantes de
Lara.
El Gallardo Iacouin.
La Conquista de Cortes.
El mejor Representante.
La Firmeza en la desdicha.
Castelvides, y Monteses.
El Iuez en su causa.
El Principe Carbonero.
Virtud, pobreza, y
muger.
El Abanillo.
Quien mas no puede.
El Hombre por su palabra.
Achaque quieren las
cosas.
El Laberinto de Creta.
La Discreta enamorada.
Los celos sin ocasion.
Los Prados de Leon.
Los Amantes sin amor.
La Ventura sin buscalla.
El Muerto vencedor.
La Serrana de Burgos.
La Segunda parte.
San Antonio de Padua.
El piadoso Veneciano.
Las Batuecas.
Pedro de Vrdimalas.
Lazarillo de Tormes.
Don Iuan de Castro.
Segunda parte.
Las fortunas de Beraldo.
Los Duques de Saboya.
Los embustes de Fabia.
El Hijo de si mismo.
La Espada pretendida.
Carlos Quinto en Francia.
El Veneno saludable.
El Ruy señor de Seuilla.
La guia de la Corte.
El Africano cruel.
El amor Soldado.
¶¶ 5 Los

Figura 13

ta de comedias primitiva, impresa en la edición de 1604 y en las sucesivas, no podían eliminarlo sin más, pues el lector –y Lope el primero– podía detectar la falta o recordando o comparando las listas. Eso los obligaba forzosamente a incorporarlo en el listado. Una posibilidad que debieron de contemplar fue la de insertar el título al final de la lista, aunque allí no solo no había espacio suficiente, sino que se trataba de una plana ya impresa. El corrector debió de estudiar entonces en qué lugar de la forma que estaba imprimiéndose podían incorporar el título y debió de ser entonces cuando detectó el epígrafe *El intento vencedor* que era casi calcado al que se habían saltado. La solución que adoptaron fue, claro, modificar el sustantivo *intento* por *muerto* y subsanar así su error. Esa corrección en prensa eliminaba *de facto* uno de los títulos nuevos, que nadie, solo Lope y si comprobaba uno por uno los ítems, podía echar de menos.

príncipe, edita la lista completa, sumando las comedias añadidas en 1618, por lo que la hallamos repetida en las pp. 59 y 63, sin detectar el problema. González Barrera (2016: 117-130), por su parte, opta por ofrecer, como Avalle-Arce, la versión completa de la lista, tomándola de la edición de 1618, y tampoco repara en este aspecto, como tampoco lo hacen los artículos de Villarejo (1963 y 1966).

De esta manera, y por una enmienda de la imprenta, *El intento vencedor*, comedia que no ha pervivido y de la cual no consta ninguna noticia, se eliminó de la segunda lista de *El peregrino* y desapareció, como si nunca hubiera existido, del catálogo de comedias de Lope.

Un título más o menos podría parecer poco ante las "mil y setenta" comedias que Lope afirma haber escrito en el prólogo a la *Parte XX*.[91] Ya fueran estas, o las 1800 que declaraba Juan Pérez de Montalbán (*Fama póstuma*, Madrid, Imprenta del Reino, 1636, f. 12), o las aproximadamente 400 que los especialistas han logrado acotar entre las conservadas,[92] lo cierto es que muchos de sus títulos ofrecen una casuística de variación que no ayuda a la labor de recuento de su obra. En estas páginas hemos querido esbozar una primera aproximación, realizada por calas, al panorama de posibilidades que ofrecen esos cambios: los titubeos del propio Lope en sus autógrafos y en las listas de *El peregrino*; las intervenciones de los autores de comedias con vistas a la representación; las injerencias de los impresores de las Partes, muchas veces condicionadas por los textos que recibían o por problemas puramente materiales, tipográficos; la circulación independiente de algunas piezas en impresiones sueltas… Las comedias tenían muchas vidas que respondían a momentos y objetivos distintos, con sus condicionamientos de redacción, puesta en escena e impresión; con sus estrategias de mercado a veces contradictorias que perpetuaban un título por aprovechar su tirón o lo variaban para vestirlo de novedad. Contextualizar, comprender y sistematizar los motivos que causaron las oscilaciones reseñadas debería de ayudar a conformar mejor el corpus que conocemos. Pero, sobre todo, podría convertirse en una herramienta útil para los editores de comedias en su tarea de ofrecer un texto lo más cercano posible a la voluntad de su autor.

La actitud del Fénix ante esos cambios parece ser más combativa que la de otros autores de su época:[93] debía proteger el prestigioso sello "Es de Lope" y recibir la compensación económica que le correspondía. Así, los reivindicó en las dos listas de *El peregrino*, aunque también fue consciente de que muchas veces las obras escapaban de su control. Valga como ejemplo, y como coda, la opinión expresada en los preliminares de la *Parte XII* (Madrid, Viuda de Alonso Martín, 1619): "No seas tan puntual que hasta de los títulos pidas satisfacción, siendo ya las comedias como las damas cortesanas, que en cada calle mudan el nombre para ser nuevas".[94]

91. "V. M., señor lector, se entretenga con estas comedias lo mejor que pueda hasta la parte veintiuna, si no es de aquellos retorcidos que miran el mundo en el mapa y así le juzgan breve, que bien sé que los ingenios cándidos desearán que como tuve vida para escribir mil y setenta comedias, la tenga para imprimirlas" (f. ¶3r).

92. Rennert y Castro (1919) y Morley y Bruerton (1968).

93. Véase lo ya apuntado a este propósito en la nota 3.

94. Tomamos la referencia del prólogo de Lope titulado "El teatro", incluido en los preliminares de la *Parte XII* editados por José Enrique Laplana (2013: I, p. 50).

Bibliografía

Andrés, Pablo, *et. al.*, "El original de imprenta", en *Imprenta y crítica textual en el Siglo de Oro*, dir. Francisco Rico, ed. Pablo Andrés y Sonia Garza, Valladolid, Centro para la Edición de los Clásicos Españoles, 2000, pp. 29-64.

Aragüés, José (ed.), Lope de Vega Carpio, *La hermosa Ester*, en *Comedias de Lope de Vega. Parte XV*, coord. Luis Sánchez Laílla, Madrid, Gredos, 2016, 2 vols., II, pp. 1-269.

Arata, Stefano (ed.), Lope de Vega Carpio, *El acero de Madrid*, Madrid, Castalia, 2000.

Astrana Marín, Luis, *Vida ejemplar y heroica de Miguel de Cervantes*, Madrid, Instituto Ed. Reus, 1948-1958, 7 vols.

Avalle-Arce, Juan Bautista (ed.), Lope de Vega Carpio, *El peregrino en su patria*, Madrid, Castalia, 1973.

Badía Herrera, Josefa (ed.), Lope de Vega Carpio, *El amigo hasta la muerte*, en *Comedias de Lope de Vega. Parte XI*, coord. Laura Fernández y Gonzalo Pontón, Madrid, Gredos, 2012, 2 vols., II, pp. 1-175.

Barahona de Soto, Luis, *Las lágrimas de Angélica*, ed. José Lara Garrido, Cátedra, Madrid, 1981.

Barrera y Leirado, Cayetano Alberto de la, *Catálogo bibliográfico del teatro antiguo español: desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII*, Madrid, Imprenta y Estereotipia de Manuel Rivedeneyra, 1860.

___, "Nueva biografía de Lope Félix de Vega Carpio", en *Obras de Lope de Vega*, I, Madrid, Real Academia Española, 1890, pp. 17-719.

Béhar, Roland (ed.), Lope de Vega Carpio, *La fábula de Perseo*, en *Comedias de Lope de Vega. Parte XVI*, coord. Florence D'Artois y Luigi Giuliani, Madrid, Gredos, 2017, 2 vols., I, pp. 821-1006.

Blanco, Emilio (ed.), Lope de Vega Carpio, *El príncipe perfecto, segunda parte*, en *Comedias de Lope de Vega. Parte XVIII*, coord. Antonio Sánchez Jiménez y Adrián J. Sáez, Barcelona, Gredos, 2019, 2 vols., I, pp. 67-205.

Boadas, Sònia (ed.), Lope de Vega Carpio, *La buena guarda*, en *Comedias de Lope de Vega. Parte XV*, coord. Luis Sánchez Laílla, Gredos, Madrid, 2016, 2 vols., II, pp. 427-667.

___, "Alonso Riquelme y la reescritura de *La buena guarda* de Lope de Vega", *Revista de Filología Española,* XCVIII, 1 (2018), pp. 41-60.

___, «*Las bizarrías de Belisa*: un borrador autógrafo de Lope de Vega», *Criticón*, en prensa.

___, y Laura Fernández (ed.), Lope de Vega Carpio, *La inocente sangre*, en *Comedias de Lope de Vega. Parte XIX*, coord. Alejandro García Reidy y Fernando Plata, Barcelona, Gredos, 2020, 2 vols., I, pp. 417-613.

Bouza Álvarez, Fernando J., "Para qué imprimir. De autores, público, impresores y manuscritos en el Siglo de Oro", *Cuadernos de Historia Moderna*, XVIII (1997), pp. 31-50.

Campana, Patrizia, Luigi Giuliani, María Morrás y Gonzalo Pontón, "La primera parte: historia editorial", en *Comedias de Lope de Vega. Parte I*, Lérida, Milenio-Universitat Autònoma de Barcelona, 1997, 3 vols., I, pp. 11-40.

Capoia, Stefania, "Variantes, estratos de intervención y textos en el manuscrito autógrafo de *La buena guarda* y *La encomienda bien guardada*", *Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura*, XX (2014), pp. 122-158.

Carvallo, Luis Alfonso, *Cisne de Apolo*, ed. Alberto Porqueras Mayo, Kassel, Reichenberger, 1997.

Case, Thomas E., ed., *Las dedicatorias de las Partes XIII-XX de Lope de Vega. Estudio crítico con textos*, Chapel Hill-Madrid, University of North Carolina-Castalia (Estudios de Hispanófila, 32), 1975; Madrid, Castalia, 1975.

CATCOM: *Base de datos de comedias mencionadas en la documentación teatral (1540-1700),* dir. Teresa Ferrer Valls, en línea, http://catcom.uv.es.

Cayuela, Anne, *Alonso Pérez de Montalbán. Un librero en el Madrid de los Austrias*, Madrid, Calambur, 2005.

Cervantes Saavedra, Miguel de, *La Galatea*, ed. Juan Montero, Francisco J. Escobar y Flavia Gherardi, Madrid, Real Academia Española-Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores (Biblioteca Clásica, 43), 2014.

CLEMIT: *Base de datos Censuras y licencias en manuscritos e impresos teatrales*, dir. Héctor Urzaiz Tortajada, en línea, http://buscador.clemit.es.

Cotarelo y Mori, Emilio (ed.), Lope de Vega Carpio, *La corona de Hungría y la injusta venganza*, en *Obras*, Madrid, Real Academia Española, 1916-1930, 13 vols., II (1916), pp. 28-56.

Crivellari, Daniele, "Autor *vs.* Poeta, o de lo que los espectadores del Siglo de Oro no vieron ni escucharon: *Amor con vista* de Lope de Vega", *Criticón*, CVL (2020), pp. 117-140.

Cueva, Juan de la, *Tragedia de la muerte de Virginia y Appio Claudio*, Sociedad de Bibliófilos Españoles, Madrid, 1917.

D'Artois, Florence, y Rafael Ramos, "Dos ejemplos de composición para las partes de Lope: las VII y VIII (no autorizadas) y las XVI y XX (autorizadas)", *Criticón*, CVIII (2010, *Las comedias en sus partes. ¿Coherencia o coincidencia?*), pp. 37-55.

Da Sommaia, Girolamo, *Diario de un estudiante de Salamanca. La crónica inédita de Girolamo da Sommaia (1603-1607)*, ed. George Haley, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1977.

Dadson, Trevor J., «La corrección de pruebas (y un libro de poesía)», en *Imprenta y crítica textual en el Siglo de Oro*, dir. Francisco Rico, ed. Pablo Andrés y Sonia Garza, Valladolid, Centro para la Edición de los Clásicos Españoles, 2000, pp. 97-128.

Di Pastena, Enrico (ed.), Lope de Vega Carpio, *La hermosura aborrecida*, en *Comedias de Lope de Vega. Parte VII*, coord. Enrico Di Pastena, Lérida, Milenio-Universitat Autònoma de Barcelona, 2008, 3 vols., II, pp. 835-966.

DICAT: *Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español*, dir. Teresa Ferrer Valls, 2008, DVD-ROM.

Dixon, Victor, Reseña de *El castigo sin venganza*, ed. C. A. Jones, *Forum for Modern Language Studies*, III, 2 (1967), pp. 188-191.

Farré Vidal, Judith (ed.), *El príncipe perfecto*, en *Comedias de Lope de Vega. Parte XI*, coord. Laura Fernández y Gonzalo Pontón, Madrid, Gredos, 2012, 2 vols., I, pp. 919-1074.

Fernández, Laura, «Historia del texto», en Miguel de Cervantes, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, ed. Laura Fernández, notas de Ignacio García Aguilar y Carlos Romero, estudio de Isabel Lozano-Renieblas, Real Academia Española (Biblioteca Clásica, 51), Madrid, 2017, pp. 503-530.

___, «Los autógrafos de Lope como originales de imprenta: el caso de *El cardenal de Belén*», *Criticón*, en prensa.

___, y Gonzalo Pontón, "La oncena parte: historia editorial", en *Comedias de Lope de Vega. Parte XI*, Madrid, Gredos, 2012, 2 vols., I, pp. 1-37.

Fernández Rodríguez, Daniel, "Compañías teatrales, manipulación textual y autoría literaria (a propósito de la lengua de Lope)", *Hipogrifo*, IV, 2 (2016), pp. 197-217.

___, "Lope y la publicación de ocho (o diez) comedias 'en otra parte'… ¿un primer proyecto editorial para su teatro", *Arte Nuevo*, VI (2019), pp. 300-334.

Fradejas Lebrero, José, "Don Mauel Ponce de León. Siglos xv-xvi", en *Más de mil y un cuentos del Siglo de Oro*, ed. J. Fradejas Lebrero, Madrid-Frankfurt am Main, Universidad de Navarra-Iberoamericana-Vervuert, 2008, pp. 22-42.

García Reidy, Alejandro (ed.), Lope de Vega Carpio, *El castigo sin venganza*, Barcelona, Crítica, 2009.

___, *Las musas rameras: oficio dramático y conciencia profesional en Lope de Vega*, Madrid-Frankfurt am Main, Iberoamericana-Vervuert, 2013a.

___, "Renovación, tradición y comunidad teatral en Lope de Vega (a propósito de *El castigo sin venganza*)", *eHumanista*, 24 (2013b), pp. 108-131.

___, "¿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 del 2013*, coord. Germán Vega García-Luengos, Héctor Urzaiz Tortajada y Pedro Conde Parrado, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2015, pp. 381-389.

___ (ed.), Lope de Vega Carpio, *Primera parte de Don Juan de Castro*, en *Comedias de Lope de Vega. Parte XIX*, coord. Alejandro García Reidy y Fernando Plata, Barcelona, Gredos, 2020, 2 vols., II, pp. 3-152.

___, y Fernando Plata, "La parte diecinueve. Historia Editorial", en *Comedias de Lope de Vega. Parte XIX*, coord. Alejandro García Reidy y Fernando Plata, Barcelona, Gredos, 2020, 2 vols., I, pp. 1-74.

___, Ramón Valdés y Germán Vega García-Luengos, "Una nueva edición (*¿princeps?*) de *El castigo sin venganza*", *Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura*, XXVII (2021), en prensa.

Garza, Sonia, "La cuenta del original", en *Imprenta y crítica textual en el Siglo de Oro*, dir. Francisco Rico, ed. Pablo Andrés y Sonia Garza, Valladolid, Centro para la Edición de los Clásicos Españoles, 2000, pp. 65-95.

___, *Manuscrito e imprenta*, Tesis doctoral, Alacalá de Henares, Universidad de Alcalá de Henares, 2005.

___, "Imprenta manual y pruebas de imprenta", en *Edición y literatura en España, siglos XVI y XVII*, ed. Anne Cayuela, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 2012, pp. 111-136.

Gella Iturriaga, José, "Los títulos de las obras de Lope de Vega y el Refranero", *Revista de dialectología y tradiciones populares*, Cuaderno 34 (1978), pp. 137-168.

Giuliani, Luigi, "El prólogo, el catálogo y sus lectores: una perspectiva de las listas de *El peregrino en su patria*", en *Lope en 1604*, ed. Xavier Tubau, Lérida, Milenio-Universitat Autònoma de Barcelona, 2004, pp. 123-136.

___, "La Parte de comedias como género editorial", *Criticón*, CVIII (2010, *Las comedias en sus partes. ¿Coherencia o coincidencia?*), pp. 25-36.

Gómez Canseco, Luis (ed.), Lope de Vega Carpio, *El acero de Madrid*, en *Comedias de Lope de Vega. Parte XI*, coord. Laura Fernández y Gonzalo Pontón, Madrid, Gredos, 2012, 2 vols., I, pp. 265-466.

Gómez Moral, Alba, «Algunas notas sobre el original de imprenta *La culebra de oro*. Para algunos [*ca.* 1637] de Matías de los Reyes», *Revista de Literatura*, LXXX (2018), pp. 385-406.

González Barrera, Julián (ed.), Lope de Vega Carpio, *El peregrino en su patria*, Madrid, Cátedra, 2016.

___, Lope de Vega Carpio, *El acero de Madrid*, Madrid, Cátedra, 2020.

Granja, Agustín de la, "Lope de Vega, Alonso de Riquelme y las fiestas del Corpus 1606-1616", en *El mundo del teatro en su Siglo de Oro: ensayos dedicados a John Varey*, Otawa, Dovehouse Editions, 1989, pp. 57-79.

Iglesias Iglesias, Noelia, "'De los títulos y nombres que se han de poner a las poesías': tres tipos de títulos en el 'Corpus' de comedias de Calderón", en *Cuatrocientos años del "Arte nuevo de hacer comedias" de Lope de Vega: actas selectas del XIV Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro. Olmedo, 20 al 23 de julio de 2009*, coord. Germán Vega García-Luengos y Héctor Urzaiz Tortajada, 2010, 2 vols., II, pp. 635-644.

Infantes, Víctor, *Del libro áureo*, Madrid, Calambur, 2006.

Iriso Ariz, Silvia, "Estudio de la colección Gálvez: fiabilidad y sentido de los apógrafos de Lope de Vega", *Anuario Lope de Vega*, III (1997), pp. 99-143.

___ (ed.), Lope de Vega Carpio, *El primero Benavides*, en *Comedias de Lope de Vega. Parte II*, coord. Silvia Iriso, Lérida, Milenio-Universitat Autònoma de Barcelona, 1998a, 3 vols., II, pp. 839-1022.

___, "De *El primero Benavides* a *Los Benavides*: autógrafos, compañías e impresos en el teatro de Lope de Vega", en *Edición y anotación de textos: Actas del I Congreso de Jóvenes Filólogos (A Coruña, 25-28 de septiembre de 1996)*, coord. Antonio Chas Aguión, Mercedes Pampín Barral, Nieves Pena Sueiro, Begoña Campo, Carmen Parrilla García y Mar Campos, 1998b, 2 vols., I, pp. 339-350.

___, y José Enrique Laplana Gil, "La segunda parte: historia editorial", en *Comedias Lope de Vega. Parte II*, coord. Silvia Iriso, Lérida, Milenio-Universitat Autònoma de Barcelona, 1998, 3 vols., I, pp. 11-48.

Laplana Gil, José Enrique (coord.), Lope de Vega Carpio, *Comedias de Lope de Vega. Parte XII*, Madrid, Gredos, 2013, 2 vols.

León, Jorge (ed.), Lope de Vega Carpio, *Los melindres de Belisa*, en *Comedias de Lope de Vega. Parte IX*, coord. Marco Presotto, Lérida, Milenio-Universitat Autònoma de Barcelona, 2007, 3 vols., III, pp. 1467-1600.

Lievens, Anne-Marie (ed.), Lope de Vega Carpio, *Las grandezas de Alejandro*, en *Comedias de Lope de Vega. Parte XVI*, coord. Florence D'Artois y Luigi Giuliani, Madrid, Gredos, 2017, 2 vols., II, pp. 291-442.

Madroñal, Abraham, "La primera edición de la *Vida de San José* del maestro Valdivieso", *Revista de Filología Española*, LXXXII, 3-4 (2002), pp. 273-294.

Manos, base de datos dirigida por Margaret R. Greer y Alejandro García Reidy, en línea, https://manos.net/?locale=es.

Mazzocchi, Giuseppe (ed.), Lope de Vega Carpio, *Juan de Dios y Antón Martín*, en *Comedias de Lope de Vega. Parte X*, coord. Ramón Valdés Gázquez y María Morrás, Lérida, Milenio-Universitat Autònoma de Barcelona, 2010, 3 vols., III, pp. 1363-1508.

McCready, Warren T. (ed.), Lope de Vega Carpio, *El mejor mozo de España*, Salamanca, Anaya, 1967.

Moll, Jaime, «La imprenta manual», en *Imprenta y crítica textual en el Siglo de Oro*, dir. Francisco Rico, ed. Pablo Andrés y Sonia Garza, Valladolid, Centro para la Edición de los Clásicos Españoles, 2000, pp. 13-27.

Morley, S. Griswold, y Courtney Bruerton, *Cronología de las comedias de Lope de Vega*, trad. esp. María Rosa Cartes, Madrid, Gredos, 1968.

Nebrija, Antonio de, *Introductiones latinae*, Salamanca, 1495.

Paredes, Alonso Víctor de, *Institución y origen del Arte de la Imprenta y reglas generales para los componedores*, ed. Jaime Moll, noticia editorial Víctor Infantes, Madrid, Calambur, 2002.

Pérez de Hita, Ginés, *Guerras civiles de Granada*, ed. Shasta M. Bryant, Newark (Delaware), Juan de la Cuesta, 1982.

Pérez de Montalbán, Juan, *Fama póstuma*, Madrid, Imprenta del Reino, 1636.

Peyton, Myron A. (ed.), Lope de Vega Carpio, *El peregrino en su patria*, Chapel Hill, The University of North Carolina Press (Studies in the Romance Languages and literatures, 97), 1971.

Pontón, Gonzalo, "Imprenta y orígenes del teatro comercial en España (1560-1605)", *Arte Nuevo*, IV (2017), pp. 555-649.

Presotto, Marco, *Le commedie autografe di Lope de Vega. Catalogo e studio*, Kassel, Reichenberger, 2000.

___ (ed.), Lope de Vega Carpio, *La dama boba*, en *Comedias de Lope de Vega. Parte IX*, coord. Marco Presotto, Lérida, Milenio-Universitat Autònoma de Barcelona, 2007, 3 vols., III, pp. 1293-1466.

___ (coord.), Lope de Vega Carpio, *Comedias de Lope de Vega. Parte IX*, Lérida, Milenio-Universitat Autònoma de Barcelona, 2007, 3 vols.

___, «La dedicatoria autógrafa de Lope para la publicación de *El cardenal de Belén*», *Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura*, XVI (2020), pp. 442-475.

Ramos, Rafael (ed.), Lope de Vega Carpio, *La viuda valenciana*, en *Comedias de Lope de Vega. Parte XIV*, coord. José Enrique López, Madrid, Gredos, 2015, 2 vols., I, pp. 833-999.

Reichenberger, Arnold (ed.), Lope de Vega Carpio, *Carlos V en Francia. Edited from the Autograph Manuscript with Introduction and Notes*, Filadelfia, University of Pennsylvania Press, 1962.

Rennert, Hugo Albert, y Américo Castro, *Vida de Lope de Vega (1562-1635)*, Madrid, Sucesores de Hernando, 1919.

Reyes Peña, Mercedes de los, «Lope de Vega y el mecenazgo a través de las "dedicatorias" de las *Partes XIII* a *XX* de sus comedias», *Atalanta*, VII, 1 (2019), pp. 137-166.

___, y Piedad Bolaños, "Tomás Pinto Brandão. *La comedia de comedias*. Introducción, edición y notas", *Criticón*, XL (1987), pp. 81-159.

Rico, Francisco (ed.), Lope de Vega Carpio, *El caballero de Olmedo*, Madrid, Cátedra, 1987.

___, *El texto del "Quijote". Preliminares a una ecdótica del Siglo de Oro*, Valladolid, Centro para la Edición de los Clásicos Españoles-Universidad de Valladolid, 2005.

Roas, David (ed.), Lope de Vega Carpio, *Comedia de Bamba*, en *Comedias de Lope de Vega. Parte I*, Lérida, Milenio-Universitat Autònoma de Barcelona, 1997, 3 vols., I, pp. 559-685.

Rodríguez-Gallego, Fernando, «El texto de *La corona merecida* y la intervención de Lope de Vega en su *Parte XIV* de comedias», *Bulletin Hispanique*, CXVI, 2 (2014), pp. 815-831.

___ (ed.), Lope de Vega Carpio, *Segunda parte de Don Juan de Castro*, en *Comedias de Lope de Vega. Parte XIX*, coord. Alejandro García Reidy y Fernando Plata, Barcelona, Gredos, 2020, 2 vols., II, pp. 155-331.

Rodríguez-Mansilla, Fernando (ed.), Lope de Vega Carpio, *El serafín humano*, en *Comedias de Lope de Vega. Parte XIX*, coord. Alejandro García Reidy y Fernando Plata, Barcelona, Gredos, 2020, 2 vols., I, pp. 617-789.

Rodríguez Ortega, Davinia, "'Loa sacramental de los títulos de las comedias' de Lope de Vega: estudio y edición crítica", *Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura*, XXIV (2018), pp. 303-328.

Rodríguez Rodríguez, José Javier (ed.), Lope de Vega Carpio, *El vellocino de oro*, en *Comedias de Lope de Vega. Parte XIX*, coord. Alejandro García Reidy y Fernando Plata, Barcelona, Gredos, 2020, 2 vols., II, pp. 513-668.

Rodríguez Valle, Nieves, "Los refranes en los títulos de las comedias del Siglo de Oro: expectativa, argumento y creación", en *Cuatrocientos años del "Arte nuevo de hacer comedias" de Lope de Vega: actas selectas del XIV Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro. Olmedo, 20 al 23 de julio de 2009*, coord. Germán Vega García-Luengos y Héctor Urzaiz Tortajada, 2010, 2 vols., II, pp. 865-874.

Romero, Violeta (ed.), Lope de Vega Carpio, *Estefanía la desdichada*, en *Comedias de Lope de Vega. Parte XII*, coord. José Enrique Laplana Gil, Madrid, Gredos, 2013, 2 vols., II, pp. 627-827.

San Román, Francisco de Borja, *Lope de Vega, los cómicos toledanos y el poeta sastre, serie de documentos inéditos de los años 1590 a 1615*, Madrid, Imprenta Góngora, 1935.

Sánchez Jiménez, Antonio, y Adrián J. Sáez, «*La parte XVIII*: Historial editorial», en Lope de Vega Carpio, *Comedias de Lope de Vega. Parte XVIII*, coord. Antonio Sánchez Jiménez y Adrián J. Sáez, Barcelona, Gredos, 2019, 2 vols., I, pp. 1-56.

Scott Berg, Andrew, *Max Perkins. El editor de libros*, trad. esp. David Cerdà, Madrid, Rialp, 2016, edición digital sin numerar.

Sepúlveda, Lorenzo de, *Romances nuevamente sacados de historias antiguas de la Crónica de España*, Juan Steelsio, Amberes, 1551.

Thacker, Jonathan, "La locura en las obras dramáticas tempranas de Lope de Vega", en *Memoria de la palabra: actas del VI Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro*, coord. Francisco Domínguez Matito y María Luisa Lobato López, Madrid-Frankfurt am Main, Iberioamericana-Vervuert, 2004, 2 vols., II, pp. 1717-1729.

Tiemann, Hermann, *Lope de Vega in Deutschland. Kritisches Gesamtverzeichnis der auf deutschen Biblioteken vorhandenen älteren Lope-Drucke und Handschriften, nebst Versuch einer Bibliographie der deutschen Lope-Literatur, 1629-1935*, Hamburgo, Lütcke und Wulff, 1939.

Tubau, Xavier (ed.), *Lope en 1604*, Lérida, Milenio-Universitat Autònoma de Barcelona, 2004.

___, *Lope de Vega y las polémicas literarias de su época: Pedro de Torres Rámila y Diego de Colmenares*, Tesis doctoral, Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona, 2008.

Tyler, Richard W. (ed.), Lope de Vega Carpio, *La corona de Hungría*, Chapel Hill, Department of Romance Languages, University of North Carolina, 1972.

Ulla, Alejandra, "Teresa de Guzmán (1733-1737), 'viuda y mercadera de libros' de comedias", *Hispanófila*, núm. 178 (2016), pp. 233-250.

Valdés, Ramón, "Sobre el manuscrito y los finales de *El castigo sin venganza*", en *El último Lope (1618-1635) y la escena*, coord. Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal, Elena E. Marcello, Cuenca, Ediciones de la Universidad Castilla-La Mancha, 2015, pp. 179-220.

Vega Carpio, Lope de, *El acero de Madrid*, ed. Luis Gómez Canseco, en *Comedias de Lope de Vega. Parte XI*, coord. Laura Fernández y Gonzalo Pontón, Madrid, Gredos, 2012, 2 vols., I, pp. 265-466.

___, *El amigo hasta la muerte*, ed. Josefa Badía Herrera, en *Comedias de Lope de Vega. Parte XI*, coord. Laura Fernández y Gonzalo Pontón, Madrid, Gredos, 2012, 2 vols., II, pp. 1-175.

___, *El cerco de Santa Fe*, ed. Delmiro Antas, en *Comedias de Lope de Vega. Parte I*, Lérida, Milenio-Universitat Autònoma de Barcelona, 1997, 3 vols., I, pp. 459-557.

___, *Las comedias del famoso poeta Lope de Vega Carpio*, Zaragoza, Angelo Tavanno, 1604 (Biblioteca del Centre de Documentació i Museu de les Arts Escèniques de l'Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona, signatura 56558).

___, *La corona de Hungría*, ed. Richard W. Tyler, Chapel Hill, Department of Romance Languages, University of North Carolina, 1972.

___, *Décima octava parte de las comedias de Lope de Vega*, Madrid, Juan González, a costa de Alonso Pérez, 1623 (BNE, R/13869).

___, *Décima quinta parte de las comedias de Lope de Vega*, Madrid, viuda de Alonso Martín, a costa de Alonso Pérez, 1621 (BNE, R/13866).

___, *Doze comedias de Lope de Vega, sacadas de sus originales por él mismo... novena parte*, Madrid, viuda de Alonso Martín de Balboa, a costa de Alonso Pérez, 1617 (BNE, R/13860).

___, *Estefanía la desdichada*, ed. Violeta Romero, en *Comedias de Lope de Vega. Parte XII*, coord. José Enrique Laplana Gil, Madrid, Gredos, 2013, 2 vols., II, pp. 627-827.

___, *Fuente Ovejuna*, ed. Maria Grazia Profeti, en *Comedias de Lope de Vega. Parte XII*, coord. José Enrique Laplana, Madrid, Gredos, 2 vols., II, pp. 829-964.

___, *Las grandezas de Alejandro*, ed. Anne-Marie Lievens, en *Comedias de Lope de Vega. Parte XVI*, coord. Florence D'Artois y Luigi Giuliani, Madrid, Gredos, 2017, 2 vols., II, pp. 291-442.

___, *La hermosura aborrecida*, ed. Enrico Di Pastena, en *Comedias de Lope de Vega. Parte VII*, coord. Enrico Di Pastena, Lérida, Milenio-Universitat Autònoma de Barcelona, 2008, 3 vols., II, pp. 835-966.

___, *La inocente sangre*, ed. Juan Eugenio Hartzenbusch, en *Comedias escogidas de frey Lope Félix de Vega Carpio*, Madrid, M. Rivadeneyra (Biblioteca de Autores Españoles), 1853-1860, 4 vols., IV, 1860, pp. 349-372.

___, *La inocente sangre*, ed. Sònia Boadas y Laura Fernández, en *Comedias de Lope de Vega. Parte XIX*, coord. Alejandro García Reidy y Fernando Plata, Barcelona, Gredos, 2020, 2 vols., I, pp. 417-613.
___, *La inocente sangre*, en *Obras de Lope de Vega*, ed. Marcelino Menéndez Pelayo, Madrid, Real Academia Española, 1899-1913, 15 vols., IX (1899), pp. 161-205.
___, *Juan de Dios y Antón Martín*, ed. Giuseppe Mazzocchi, en *Comedias de Lope de Vega. Parte X*, coord. Ramón Valdés Gázquez y María Morrás, Lérida, Milenio-Universitat Autònoma de Barcelona, 2010, 3 vols., III, pp. 1363-1508.
___, *El mejor mozo de España*, ed. Warren T. McCready, Salamanca, Anaya, 1967.
___, *Parte catorce de las Comedias de Lope de Vega Carpio,* Madrid, Juan de la Cuesta, a costa de Miguel de Siles, 1620 (BNE, R/25607).
___, *Parte decinueve y la mejor de las comedias de Lope de Vega*, Madrid, Juan González, a costa de Alonso Pérez, 1624 (BNE, R-13870).
___, *Parte decinueve y la mejor de las comedias de Lope de Vega*, Madrid, Juan González, a costa de Alonso Pérez, 1625 (BNE, R-14112).
___, *Parte decinueve y la mejor de las comedias de Lope de Vega*, Valladolid, Gerónimo Morillo, 1627 (BNE, R-25132).
___, *Parte veinte de las comedias de Lope de Vega*, Madrid, viuda de Alonso Martín, a costa de Alonso Pérez, 1625 (BNE, R/13871).
___, *Parte veinte y tres de las comedias de Lope Félix de Vega Carpio*, Madrid, María de Quiñones, a costa de Pedro Coello, Madrid, 1638 (BNE, R/30631).
___, *Pastores de Belén, prosas y versos divinos*, ed. Antonio Carreño, Madrid, Cátedra, 2010.
___, *El peregrino en su patria*, Sevilla, Clemente Hidalgo, 1604 (BNE, R/9660).
___, *El peregrino en su patria*, Madrid, viuda de Alonso Martín, a costa de Alonso Pérez, 1618 (Biblioteca Municipal de Madrid, L 92 y Österreichische Nationalbiblioteck, *38.Cc.126).
___, *Primera parte de Don Juan de Castro*, ed. Alejandro García Reidy, en *Comedias de Lope de Vega. Parte XIX*, coord. Alejandro García Reidy y Fernando Plata, Barcelona, Gredos, 2020, 2 vols., II, pp. 3-152.
___, *El primero Benavides*, ed. Silvia Iriso, en *Comedias de Lope de Vega. Parte II*, coord. Silvia Iriso, Lérida, Milenio-Universitat Autònoma de Barcelona, 1998, 3 vols., II, pp. 839-1022.
___, *El príncipe perfecto*, ed. Judith Farré Vidal, en *Comedias de Lope de Vega. Parte XI*, coord. Laura Fernández y Gonzalo Pontón, Madrid, Gredos, 2012, 2 vols., I, pp. 919-1074.
___, *El príncipe perfecto, segunda parte*, ed. Emilio Blanco, en *Comedias de Lope de Vega. Parte XVIII*, coord. Antonio Sánchez Jiménez y Adrián J. Sáez, Barcelona, Gredos, 2019, 2 vols., I, pp. 67-205.

___, «Prólogo», ed. Marco Presotto, en *Comedias de Lope de Vega. Parte IX*, coord. Marco Presotto, Lérida, Milenio-Universitat Autònoma de Barcelona, 2007, 3 vols., I, p. 35.

___, *Segunda parte de Don Juan de Castro*, ed. Fernando Rodríguez-Gallego, en *Comedias de Lope de Vega. Parte XIX*, coord. Alejandro García Reidy y Fernando Plata, Barcelona, Gredos, 2020, 2 vols., II, pp. 155-331.

___, *Segunda parte de las comedias de Lope de Vega Carpio*, Madrid, Alonso Martín, a costa de Alonso Pérez, 1609 (BNE, R/14095).

___, *El serafín humano*, ed. Fernando Rodríguez-Mansilla, en *Comedias de Lope de Vega. Parte XIX*, coord. Alejandro García Reidy y Fernando Plata, Barcelona, Gredos, 2020, 2 vols., I, pp. 617-789.

___, *La serrana de la Vera*, ed. Lola González, en *Comedias de Lope de Vega. Parte VII*, coord. Enrico Di Pastena, Lérida, Milenio-Universitat Autònoma de Barcelona, 2008, 3 vols., III, pp. 1391-1519.

___, *Veinte y una parte verdadera de las comedias del Fénix de España*, Madrid, viuda de Alonso Martín, 1635 (R/25134).

___, *El vellocino de oro*, ed. José Javier Rodríguez Rodríguez, en *Comedias de Lope de Vega. Parte XIX*, coord. Alejandro García Reidy y Fernando Plata, Barcelona, Gredos, 2020, 2 vols., II, pp. 513-668.

___, *La viuda valenciana*, ed. Rafael Ramos, en *Comedias de Lope de Vega. Parte XIV*, coord. José Enrique López, Madrid, Gredos, 2015, 2 vols., I, pp. 833-999.

___, *Virtud, pobreza y mujer*, en *Comedias Escogidas de fray Lope Félix de Vega Carpio*, ed. Juan Eugenio Hartzenbusch, Rivadeneyra (Biblioteca de Autores Españoles), Madrid, 1853-1860, 4 vols., IV (1860), pp. 211-232.

Vega García-Luengos, Germán, "El Libro de Ester en las versiones dramáticas de Lope de Vega y Felipe Godínez", *Castilla: Estudios de literatura*, núm. 2-3 (1981), pp. 209-245.

___, "Sobre la identidad de las partes de comedias", *Criticón*, CVIII (2010, *Las comedias en sus partes. ¿Coherencia o coincidencia?*), pp. 57-78.

Wilder, Thornton, "New Aids Toward Dating the Early Plays of Lope de Vega", en Friedrich Klinger (ed.), *Varia Variorum. Festgabe für Karl Reinhardt*, Münster-Colonia, Böhlau Verlag, 1952, pp. 194-200; trad. esp. Guillem Usandizaga, "Nuevos instrumentos para fechar las comedias tempranas de Lope de Vega", en *Lope en 1604*, ed. Xavier Tubau, Lérida, Milenio-Universitat Autònoma de Barcelona, 2004, pp. 189-196.

Zugasti, Miguel, «Vicisitudes de la escritura teatral en el Siglo de Oro: dramaturgo, censores, cómicos e impresores alrededor del texto de *El poder de la amistad*, de Moreto», en *Moretiana. Adversa y próspera fortuna de Agustín Moreto*, ed. María Luisa Lobato y Juan Antonio Martínez Berbel, Madrid-Frankfurt am Main, Iberoamericana-Vervuert, 2008, pp. 39-72.

Artículos

Pedro Martínez de Osma: Inquisición y censura académica en Castilla. Una reevaluación

Pedro Martín Baños[1]
IES Carolina Coronado /
Universitat Autònoma de Barcelona
pmartinbanos@yahoo.es

Recepción: 11/11/2019, Aceptación: 13/01/2020, Publicación: 07/12/2020

Resumen
El catedrático salmantino de teología Pedro Martínez de Osma sufrió entre 1478 y 1479 dos procesos inquisitoriales sucesivos que constituyen el único caso conocido de censura académica en la Castilla medieval. Ambos procesos se someten a una completa reevaluación en este artículo, con el fin de situarlos en su contexto (tanto universitario como político) y de deslindarlos con claridad del establecimiento de la llamada Inquisición 'moderna' y del *problema converso.* El estudio se completa con la edición de algunas fuentes inéditas.

Palabras clave
Inquisición; censura académica; notae theologicae; Pedro Martínez de Osma; Alfonso Carrillo.

Abstract
Pedro Martínez de Osma. Inquisition and academic Censorship in Castile: A Reevaluation. Pedro Martínez de Osma, professor of Theology at the University of Salamanca, suffered between 1478 and 1479 two successive inquisitorial trials that constitute the only known instance of academic censorship in medieval Castile. Both trials are given a complete reassessment in this article, in order to place them in their universitary and political context,

1. Este artículo se inscribe en el marco del Proyecto *Los límites del disenso. La política expurgatoria de la Monarquía hispánica (1571-1584)* (Universidad Autónoma de Barcelona), Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades, n.º PGC2018-096610. Agradezco a la profesora Teresa Jiménez Calvente todas sus sugerencias y una escrupulosa revisión de los textos latinos.

ISSN 2462-6813 (papel), ISSN 1988-1088 (en línea)
https://doi.org/10.5565/rev/studiaaurea.377

and to clearly differentiate them from the establishment of the so-called 'modern' Inquisition and the *converso problem*. The study also offers the edition of some unpublished sources.

Keywords
Inquisition; academic censure; notae theologicae; Pedro Martínez de Osma; Alfonso Carrillo.

El catedrático de teología Pedro (Martínez) de Osma sufrió entre 1478 y 1479 un par de procesos inquisitoriales cuyas líneas maestras son bien conocidas desde que Menéndez y Pelayo extractara en su *Historia de los heterodoxos españoles* los monumentos esenciales sobre el caso. La edición íntegra, en 2010, con un amplio estudio preliminar, de las actas del proceso celebrado en Alcalá de Henares en 1479 ha facilitado el acceso del investigador al grueso de la documentación y ha ofrecido muchas de las claves interpretativas del doloroso *affaire*.[2] Sin embargo, la contemporaneidad de la condena del maestro de Osma con la instauración en España de la llamada Inquisición 'moderna' ha distorsionado en buena medida la comprensión de un proceso que responde más al patrón de la censura académica, de ideas y enseñanzas, fenómeno absolutamente habitual en las universidades de París y Oxford desde el siglo XIII –pero inédito en Castilla–, que a la persecución de personas y prácticas religiosas;[3] esto es, que a la persecución sistemática de la *herejía conversa* acometida por la Corona.

El propósito de este trabajo es someter a una reevaluación, bajo esta óptica, el conjunto del 'caso Osma', atendiendo no tanto a la naturaleza de las doctrinas

2. Menéndez y Pelayo (1956: I, 642-656); Labajos Alonso (2010). Se han ocupado monográficamente de los procesos contra Osma Iannuzzi (1995) y Pérez García (2013).
3. A los estudios indispensables sobre la censura académica parisina de Thijssen (1995, 1998) y Bianchi (1999) pueden añadirse ahora Larsen (2011), sobre la censura universitaria en Oxford, y Moule (2016).

condenadas cuanto a la razón procesal misma: a sus antecedentes, a sus actores, y muy especialmente a los procedimientos censorios en ella involucrados.

Fuentes

Apenas vamos a descubrir en este artículo nueva documentación sobre los procesos contra Martínez de Osma –hemos tratado de encontrarla, no obstante, en los archivos catedralicios de Toledo y de Zaragoza, sin éxito–, pero sí comenzaremos por brindar una relación ordenada de todas las fuentes disponibles, con mención, cuando las hay, de las principales ediciones modernas. La bibliografía al uso adolece, creemos, de una cierta desorganización en la presentación de hechos y documentos, que a menudo puede llegar a despistar al lector interesado. Hemos creído oportuno, también, editar (en el propio cuerpo del artículo, en las notas y en varios apéndices finales) algunos textos preteridos o citados hasta el momento de manera incompleta o deficiente; textos que, adelantémoslo, casi siempre afectan al detalle y en modo alguno alteran el panorama global.

a) Los escritos de Martínez de Osma y sus impugnaciones

A partir de 1476, el inquieto maestro Pedro de Osma, respetada figura de la Universidad de Salamanca, de quien se conoce una muy generosa producción intelectual, comenzó a abordar en sus clases el tema de la confesión y las indulgencias, y en el estricto ejercicio de sus tareas profesorales –y a diferencia de otros colegas, *mudos* e improductivos– compuso y dio a conocer varios tratados, que suscitaron una cada vez más agria oposición en el seno mismo del Estudio.

Sabemos que el embate inquisitorial lo recibió el que debió de ser el último de los escritos de Osma, que llevaba por título *De confessione* (o en otras variantes: *De confessionibus*, *Confessionale* o *Confessionario*). Fue esta obra concreta la expresamente juzgada, y la que resultó condenada y quemada públicamente (nada menos que en tres ciudades distintas: Zaragoza, Alcalá de Henares y Salamanca). Compuesto en 1477, o a lo sumo en los últimos meses de 1476, se discute aún si el *De confessione* fue o no llevado a la imprenta, aunque todo parece apuntar a que sí: de las referencias a la obra no se desprende que se tratase de un manuscrito del que pudieran sacarse los *traslados* necesarios, sino más bien de un impreso del que podía disponerse *ipso facto* de un nutrido número de ejemplares idénticos.[4] Todavía en mantillas en España, la imprenta permitía una generosa

4. Los argumentos de Labajos Alonso (1992: 50) son muy convincentes. El libro difícilmente pudo haber sido impreso en Salamanca, donde no parece que la *protoimprenta* de Alonso de Porras y Diego Sánchez de Cantalapiedra se estableciese antes de 1478: cf. el estado de la cuestión de López Varea (2017). La candidatura de Segovia es probable, pero tan solo especulativa: no hay más

e inmediata divulgación de los textos –gigantesca, en comparación con las técnicas manuscritas–, y es lógico pensar que el hecho mismo de la publicación del *De confessione* pudo 'sobresaltar' a los detractores de Osma y activar la incoación de un encausamiento extrauniversitario, inquisitorial.

El *De confessione* fue materialmente destruido para la posteridad, pero sobreviven de él los extractos incluidos en las actas redactadas por los inquisidores (que repasaremos abajo), y sobre todo en una impugnación algo más extensa que no debe desconectarse del todo del propio proceso: el *Confutatorium errorum contra claves Ecclesiae nuper editorum* de Pedro Jiménez de Prejano. Impreso en 1486, el *Confutatorium* fue compuesto en 1478 a instancias del arzobispo Carrillo.[5] Jiménez de Prejano, maestro en teología, era entonces canónigo del cabildo toledano, y recibió el encargo de consignar por escrito un amplio dictamen sobre la ortodoxia del *De confessione*, que le había sido remitido al arzobispo desde Salamanca *tanquam de falsitate suspectum*. El *Confutatorium* no fue un informe inocuo, redactado con el simple ánimo de combatir *doctrinaliter* el libro de Osma. La bula que otorgó a Carrillo la facultad de actuar *iudicialiter* contra el maestro salmantino se firmó en Roma en junio de 1478, y Jiménez de Prejano fue uno de los hombres que cumplieron el rito de presentar el documento papal ante el arzobispo y que realizaron la denuncia que formalmente inauguró las acciones legales.[6] Con toda seguridad, el *Confutatorium* fue concebido para establecer el marco censorio que guiase después las discusiones teológicas sostenidas durante el proceso. De ese marco seguiremos hablando algo más abajo.

Amén de extractar de manera abundante el libro bajo escrutinio, el *Confutatorium* nos permite deducir que el *De confessione* constaba de dos partes, pues al tratado propiamente dicho se anexó a posteriori una *quaestio* final en la que el maestro de Osma trataba de rebatir con algunos argumentos suplementarios a quienes contradecían sus doctrinas (en concreto sobre la imposibilidad de la remisión de las penas de los difuntos mediante indulgencias):

> Ad maiorem evidentiam huius capituli et sequentis considerandum quod prefatus magister post expletionem sui libelli, cum reprehenderetur, et vellet suum errorem colorare et auctoritate defendere movit *et operi suo apposuit questionem de his in qua confirmat quod supra dixerat*, scilicet, quod indulgentie non prosint existentibus in purgatorio...[7]

---

pruebas que la edición en esa ciudad, hacia 1472-1473, de los *Commentaria in symbolum 'Quicumque vult'* del propio Osma. La hipótesis la ha desarrollado sobre todo Reyes Gómez (2004).

5. Jiménez de Prejano, *Confutatorium*, f. m10v: *Fuit autem confectum anno domini M.cccc.lxxviii per reverendum magistrum Petrum Ximenez de Prexano, tunc canonicum Toletanum*. En el Apéndice II editamos el prefacio y el epílogo de la obra. Jiménez de Prejano se ocupó de nuevo de la confesión, ya sin ningún ánimo polémico, en su *Lucero de la vida christiana* (con seis ediciones entre 1493 y 1499).

6. Labajos Alonso (2010a: 90-94).

7. Jiménez de Prejano, *Confutatorium*, f. m2r. La cursiva es nuestra.

Las palabras de Jiménez de Prejano describen con meridiana claridad la desenvuelta actitud con que el *De confessione* fue publicado: Pedro Martínez de Osma ignoraba aún que la contestación a sus enseñanzas iba a traspasar los confines del claustro de la Universidad y, a pesar de saberse 'reprendido', buscó nuevos argumentos para defenderse dialécticamente. Esta perseverancia en sus opiniones, que sin duda él entendía como una obligación intelectual –había sido educado, al fin y al cabo, en el hábito cotidiano de la *disputatio*– iba en breve a tomarse como síntoma de *pertinacia*, requisito por antonomasia en la concepción medieval de la herejía. Así lo corrobora la bula papal, que desaprueba a 'algunos hijos de la iniquidad' *qui quasdam falsas, sanctae catholicae fidei contrarias, erroneas, scandalosas et male sonantes propositiones [...] veras esse praesumant affirmare et pertinacissime sustentare ac defendere*.[8]

Anterior al *De confessione* fue un *Quodlibet* (o *Quodlibetum*: repárese en el sabor universitario del título) sobre las mismas cuestiones del sacramento de la confesión y de las indulgencias, de difusión presumiblemente manuscrita, que encontró también un impugnador destacado: el dominico Juan López de Salamanca, maestro de teología que moraba en el convento de San Vicente de Plasencia. El *Quodlibet* fue objeto de una pormenorizada refutación por parte de López de Salamanca, en unos *Articuli quodlibet magistri Petri de Osma cum suis impugnationibus ad singulos* construidos de nuevo, como puede apreciarse en el título, sobre el esquema de la transcripción literal de extractos y la respuesta a los mismos por parte del autor.[9] López de Salamanca escribió igualmente un *Defensorium fidei contra garrulos preceptores* contra el conjunto de la doctrina osmiana sobre la confesión, que arremete de un modo inmisericorde contra el *Quodlibet*, contra el *De confessione* (que él llama *Confessionario*), y contra una tercera obra perdida que Osma dedicó a la duquesa de Alba, doña María Enríquez.[10] La particularidad del *Defensorium* es que está redactado en castellano, en circunstancias que quedan explicadas en la nota final que cierra el

8. Labajos Alonso (2010a: 90).

9. Vat. Lat. Ms. 4149, ff. 36v-82r (el título, tomado del índice del f. 1r, suele citarse como *Articulos* [sic] *quodlibet magistri...*; el insólito acusativo *articulos* depende, en realidad, del encabezamiento *In prologo huius libri continentur infra scripta*); editado por Ramón Hernández, en López de Salamanca (1978). En Kaeppeli (1970-1993: IV, 158), el redactor del suplemento, Emilio Panella, hace notar que Hernández solo transcribió el texto hasta el f. 79v, pero que el manuscrito, con los ff. 80-81 en blanco, continuaba aún en el f. 82 (la falta es insignificante, en cualquier caso: [f. 79v] *...et sine ulla esitatione* [f. 82r] *ingrediendi regnum celeste et gloriam paradisi, Mt. 12 c. et Luce 12. Et hic est finis quodlibet*). La mejor descripción del manuscrito, facticio, es la de Stegmüller (1935: 263).

10. El *Defensorium* se halla en la Biblioteca Capitular de Toledo, Ms. 17-24; fue publicado asimismo por Hernández en López de Salamanca (1978). Una copia del tratado, hecha por el Padre Burriel en el siglo XVIII, se encuentra en la Biblioteca Nacional de España, Ms. 13087, ff. 179-241r. En la nota que cierra el *Defensorium* se afirma que López de Salamanca escribió *tres tratados en latín de asaz escriptura contra el dicho maestro de Osma* (cf. el Apéndice I).

manuscrito (y que editamos completa en el Apéndice I). En 1477, un anciano López de Salamanca se llegaba desde Plasencia a la ciudad del Tormes con la intención de disputar «en las escuelas» con el maestro Martínez de Osma. En su requerimiento, a López de Salamanca lo acompañaban varios profesores de teología del Estudio (compañeros de claustro, por tanto, de nuestro maestro), todos ellos dominicos: fray Pedro de Caloca, fray Diego de Betoño y fray Juan de Sancti Spíritus. Sensatamente, y quizá viéndole ya las orejas al lobo, Osma rehusó el debate, pero no pudo evitar el espectáculo de un público congregado y entrometido, cuya curiosidad quiso satisfacer López de Salamanca, tal y como confiesa, escribiendo su *Defensorium* en romance. El asunto saltaba, pues, del perímetro cuasi hermético de la erudición teológica al de una opinión pública interesadamente atraída al ágora (y de paso eficazmente manipulada). A diferencia del *Confutatorium* de Jiménez de Prejano, más mesurado y aséptico –así lo requería un escrito que tenía la vista puesta en un inminente futuro judicial–, las obras de López de Salamanca que han llegado hasta nosotros son indisimuladamente ásperas y desabridas. Están en la raíz misma del proceso, pero se saben fuera de él, y por ello no escatiman descalificaciones ni juicios sumarios: para López de Salamanca, Martínez de Osma es sencillamente un *éthnico* y *pagano*, un *desaventurado herege* que *tiene la boca tan angosta que no puede dezir Yglesia romana*.[11]

Del contenido preciso del tratadito dirigido a la duquesa de Alba poco es lo que puede colegirse, pero más abajo nos detendremos precisamente en la posible significación de su dedicataria.

b) Las actas de los procesos y el Compendium *de Pedro de la Puente*

El Ms. 6222 de la Biblioteca Nacional de España ha conservado intacto el precioso tesoro de las actas completas del proceso contra Pedro de Osma que entre el 22 de marzo y el 30 de junio de 1479 promovió y presidió en Alcalá de Henares el arzobispo de Toledo Alfonso Carrillo. Las actas fueron redactadas por el secretario arzobispal Pedro de la Puente, y contienen además la única copia conocida –e incluso podríamos decir que el único rastro– de un proceso previo contra el *De confessione* que tuvo lugar en Zaragoza entre el 18 de diciembre de 1478 y el 10 de enero de 1479. En la Biblioteca Nacional de España existe una transcripción del Ms. 6222 debida al padre Burriel: Ms. 13087, ff. 1r-118r.[12]

11. López de Salamanca, *Defensorium*, pp. 122, 148, 162.

12. La edición completa –desgraciadamente plagada de erratas y descuidos– en Labajos Alonso (2010a). El manuscrito procede del convento dominico de San Vicente de Plasencia. Antes de Menéndez y Pelayo, Tejada y Ramiro (1849-1859: V, 29-67) editó buena parte de las actas a partir del Ms. 13087 de Burriel (y a la vista de otro manuscrito del que nada sabemos, que perteneció al

Menos utilizado que el Ms. 6222, pese a haber sido también copiado por Burriel en el mismo Ms. 13087, es un curioso *Petri de Ponte a secretis D. Alfonsi Carrillo Archiepiscopi Toletani compendium* latino elaborado por el mencionado secretario Pedro de la Puente, que reposa –el original, inédito, apenas ha sido manejado modernamente– en el Archivo de la Catedral de Toledo, con la signatura I.5.B.2.3 (lo editamos parcialmente en el Apéndice III). La significación de este manuscrito no es tanto histórica cuanto, paradójicamente, literaria. Para agasajar a su patrono, Pedro de la Puente reunió en un opúsculo una colección de piezas oratorias y otros documentos en los que el protagonismo del arzobispo fue notable, *directe* o *indirecte*, y les antepuso una epístola laudatoria en la que afirmaba complacerse en rescatar tales *fragmenta* para que no sucumbiesen al olvido: *colegi fragmenta ne pereant, noloque dum vita hos reget artus gesta tua gloriosa oblivionis nubilo caligari*. El *Compendium* alberga, así, siempre en latín, el discurso que Carrillo pronunció hacia 1436, a su vuelta del Concilio de Basilea, ante el rey don Juan II; los dos parlamentos de apertura del Concilio de Aranda (1473); varios discursos académicos y diplomáticos, y otras tantas *orationes* de interés. Y cierra el manuscrito, casi como si del último hito 'cultural' del arzobispado se tratara, un resumen del proceso de Alcalá de 1479, con el tenor de varios de los discursos allí pronunciados. Si se confronta con las actas que ha transmitido el Ms. 6222, el *Compendium* apenas si aporta alguna novedad factual (leves diferencias en la nómina de los maestros y doctores convocados en Alcalá, por ejemplo), y sin embargo ello no resta importancia a un manuscrito del que debe señalarse, con todas las cautelas debidas, que ha sido articulado desde una perspectiva netamente... humanista. Pedro de la Puente no es, claro está, un Juan de Lucena, un Alfonso de Palencia o un Antonio de Nebrija –delatan sus enormes carencias ese *Petrus de Ponte* con que traslada su nombre al latín, o algún sintagma chirriante como *bellorum et guerrarum*–, pero en el *Compendium* no ahorra energías en presentarse ante nuestros ojos como un auténtico secretario a la italiana, que tan pronto evoca a Alejandro, a Julio César, al argonauta Jasón o a Helena de Troya como desliza oportunas y elocuentes citas de Cicerón y de Virgilio... La existencia misma de un epítome latinizado del proceso contra Osma, envuelto en el ropaje *à la mode* de un artefacto retórico-literario, debería precavernos ante la utilización de etiquetas blandas y simplificadoras: todo acontecimiento histórico es una suma de complejidades, y el 'caso Osma' no puede concebirse sin más, según se ha pretendido frecuentemente, como un enfrentamiento entre el rancio escolasticismo y las nuevas e imparables corrientes humanistas. Ni Pedro Martínez de Osma es un verdadero humanista –antes bien es un teólogo de querencias tomistas–, ni a todos sus adversarios les cuadra la pintura de bárbaros reaccionarios. Más abajo volveremos de nuevo sobre este asunto.

erudito del siglo XVI Juan Bautista Pérez; escrito en latín, seguramente fue una copia del *Compendium* de que hablamos a renglón seguido: Pérez fue bibliotecario de la catedral toledana).

c) Otras fuentes secundarias

Durante siglos, el proceso contra Osma pasó a engrosar los catálogos de herejes y herejías compilados y puestos a disposición del estamento eclesiástico con fines formativos (y evidentemente censorios). Hasta llegar al moderno *Enchiridion symbolorum* de Denzinger, bularios diversos estamparon la bula *Licet ea* de 1479 de Sixto IV, que sancionaba oficialmente la condena de Martínez de Osma individualizando ordenadamente cada una de las proposiciones *damnatae*;[13] y la médula del pensamiento herético oxmense fue asimismo accesible en tratados como el *Adversus haereses* de Alfonso de Castro o la *Relectio de poenitentia* de Melchor Cano,[14] que encuadraban la doctrina sobre la confesión de nuestro maestro salmantino en un contexto más amplio, con principio en Wycliff y Hus y continuidad en Lutero (no extrañará, pues, que en la misma estela Menéndez y Pelayo acuñase para Martínez Osma el marbete de *primer protestante español*). El proceso de 1479 se difundió además en recopilaciones como la *Summa Conciliorum et Pontificum* del arzobispo Carranza, quien manejó el Ms. 6222 y reprodujo a partir de él las conclusiones condenadas y la *abjuratio* que Osma fue obligado a leer públicamente.[15] Alfonso de Castro, Cano y otros muchos contribuyeron, por cierto, a extender la visión distorsionada de que la congregación de maestros y doctores de Alcalá fue, no un acto inquisitorial, sino un *concilio provincial* convocado por el arzobispo Carrillo.

No menos importantes, en lo que a documentación se refiere, son las actas de claustro de la Universidad salmantina, que han sido despojadas y aprovechadas convenientemente por los investigadores: son buena guía para enfrentarse a ellas las transcripciones de Marcos Rodríguez, el padre Olmedo y Labajos Alonso.[16] Aquí tan solo completaremos y corregiremos algunas referencias. En la Biblioteca de la Universidad de Salamanca se conserva también una copia coetánea de la sentencia condenatoria de Alcalá, que se hizo trasladar autónomamente para su conservación y consulta.[17]

13. Denzinger (2017: nos. 1411-1419, con indicación de otros bularios anteriores). La bula puede leerse en las actas del proceso: Labajos Alonso (2010a: 174-177); y fue publicada también, a partir del original vaticano, por Beltrán de Heredia (1966: III, doc. 1248). Si creemos a Stegmüller (1935: 228), no hay nada en los archivos de la Santa Sede sobre la historia o gestación de las bulas de 1478 y 1479 de Sixto IV.

14. Castro, *Adversus omnes haereses*, lib. IV, ff. 83r-85r (*s.v. Confessio*); Cano, *Relectio*, quinta pars, ff. 77r-80r, 91r-v.

15. Carranza, *Summa Conciliorum*, ff. 378r-379v. Carranza afirma que, por no ser demasiado prolijo, no transcribirá además la bula *Licet ea* de 1479, que consultó en la Catedral de Toledo (donde no la hemos encontrado en forma exenta), y en la Biblioteca del Convento de San Vicente de Plasencia (lo cual remite al Ms. 6222 de la Biblioteca Nacional de España).

16. Marcos Rodríguez (1955); Olmedo (1944: 85-92); Labajos Alonso (2010a).

17. Ms. 2423, ff. 26r-26bis-v. El texto coincide con la versión latina de la sentencia inserta en las actas complutenses (Labajos 2010a: 151-156).

Produce una especial desazón la ausencia de documentación sobre el proceso aragonés, que ha sobrevivido exclusivamente gracias a su inserción en el de Alcalá. Ni el Archivo de la Seo ni el Histórico Provincial de Zaragoza procuran material adicional, lo que lamentablemente nos aboca, si queremos hallarle una incardinación plausible a esta condena *excéntrica*, a la pura especulación.

Una polémica intrauniversitaria

Cualquier reconstrucción de los hechos debe principiar por la Universidad de Salamanca. Al encausamiento podrá después tratar de buscársele una significación en el contexto de la política religiosa –y aun de la política a secas– contemporánea, pero el origen de todo es una controversia universitaria. Y detrás de la controversia, muy probablemente, envidias e inquinas personales. Si con Martínez de Osma se llegó tan lejos fue desde luego porque sus opiniones abordaban temas realmente delicados, pero no por ello debe desatenderse el factor humano, y menos en un mundillo, el académico, en el que –entonces como hoy– eran usuales las mezquindades y las malevolencias. La sospecha de que en el proceso hubo involucradas oscuras enemistades asoma nítida tras los nombres concretos de los adversarios de Osma en el Estudio. Quien sostuvo la denuncia formal ante el arzobispo Carrillo, junto con Jiménez de Prejano, fue Pedro Díaz de la Costana, joven licenciado en teología, colegial de San Bartolomé y auténtico *hombre de universidad*, que desde 1469 había rondado las aulas salmantinas al quite de oportunidades laborales, y al que parece indiscutible que el proceso benefició sobremanera, granjeándole canonjías en Burgos y Toledo y el despegue de una carrera eclesiástica ligada a los nuevos tribunales inquisitoriales castellanos.[18] En el debate al que quiso arrastarse en 1477 al maestro de Osma, al dominico López de Salamanca lo secundaban, ya lo sabemos, otros tres catedráticos de la facultad teológica: fray Pedro de Caloca, fray Juan de Sancti Spíritus y fray Diego de Betoño. Con el primero de ellos tuvo Osma sus más y sus menos en el acceso a la cátedra,[19] y más adelante en una polémica que implicó también a otro profesor, fray Pedro de Ocaña, en la que se percibe con total transparencia la antipatía que uno y otros se profesaban. La sangre no llegó al río en esta disputa

18. Díaz de la Costana perdió en 1473 una cátedra de Filosofía Moral ante Fernando de Roa, uno de los discípulos predilectos de Osma (Archivo Universitario de Salamanca, Libros de claustros, 1, f. 257v). No parece tampoco casualidad que desde agosto de 1478 encadenase varias licencias en Salamanca, y que su plaza de sustituto (de la cátedra de fray Pedro de Caloca) se proclamase vaca en julio de 1479, tras varios meses de ausencia (*ibid*., 3, ff. 23v, 42r, 49v, 50r, 82r-83r). Sobre el personaje, cf. Ruiz de Vergara, *Vida del ilustrísimo señor don Diego de Anaya*, pp. 142-144, y Fita Colomé (1892). Entre otras obras, Costana escribió un ortodoxo *Tractatus de confessione sacramentali* (*ca*. 1500).

19. Véase Beltrán de Heredia (1966: III, 122, doc. 1207). Caloca se opuso a la misma cátedra de Prima con la que se alzaría finalmente Osma, pero apeló ante el Papa el resultado de la oposición.

concreta, pero es curioso observar cómo las argumentaciones empleadas por ambas partes incluían ya el mismo arsenal censorio que afloraría en los procesos de 1478 y 1479. Aunque en la dirección contraria: en esta ocasión fue Osma quien llegó a tildar la postura de Caloca y Ocaña de *falsa, erronea et heretica*. Más abajo examinaremos brevemente algunas de las implicaciones de esta primera refriega entre Osma y sus colegas teólogos. De fray Juan de Sancti Spíritus no sabemos gran cosa, salvo que le correspondió predicar en la ceremonia salmantina de quema del *De confessione*, bajo el lema paulino *Nolite sapere plus quam oportet*.[20] Sancti Spíritus y fray Diego de Betoño serían en años posteriores objeto de la burla de Antonio de Nebrija, como representantes de un profesorado mediocre y ensoberbecido.[21]

Que Pedro Martínez de Osma era alguien respetado y querido en la Universidad salmantina está fuera de toda duda. Nos consta que como profesor dejó tras de sí una legión de discípulos agradecidos, algunos de los cuales acompañaron al maestro hasta bien lejos: Juan de Quintanapalla, Rodrigo Martín de Enciso, Fernando de Roa y Diego de Deza tuvieron el arrojo de defender las proposiciones suspectas del *De confessione* hasta que, ya en Alcalá, se enfrentaron al dilema de retractarse o correr la misma suerte que el encausado.[22] No obstante, en los libros de claustro salmantinos resuenan también los ecos de una animadversión creciente de ciertos profesores para con Osma, que vino a empañar (y da la impresión de que es eso mismo lo que se buscó) una trayectoria profesional hasta entonces impecable. Dos son los nombres más recurrentes en los papeles de claustro manejados: los de los canonistas Diego Gómez de Zamora y Antón Rodríguez Cornejo –ambos estarían después entre los doctores congregados por el arzobispo Carrillo en la junta de Alcalá–, que en diciembre de 1476 se mostraron contrarios a la concesión de una licencia por enfermedad a Osma, y que a partir de septiembre de 1477 contradijeron cicateramente el derecho a la jubilación de este tras veinte años de docencia (la animosidad llegó al punto de seguir insistiendo en negar la condición de jubilado de Martínez de Osma aun meses después de su muerte).[23]

20. Archivo Universitario de Salamanca, Libros de claustros, 3, f. 78v.

21. Nebrija, *Epístola a Cisneros*, ff. 14v-15r.

22. Labajos Alonso (2010a: 119, 122). Dispuestos a respaldar a su preceptor, los hombres citados disputaron aparte, *juntos en un vanco*, con Jiménez de Prejano y Díaz de Costana, los denunciantes, que concluyeron que aquellos no defendían a Osma *como arguyentes* o *por mostrar los motivos del dicho su maestro, mas como principales sectadores de las dichas conclusiones e libro*. Ante la amenaza de ser acusados, todos ellos se retractaron. Es extraño –y seguramente un descuido– que en las actas se mencione primeramente (p. 119) a fray Juan de Sancti Spíritus como uno de *los que se mostraron por parte del dicho maestro de Osma*, porque su nombre no aparece luego entre los que se retractan. A diferencia del severo voto de Santi Spíritus, los particulares de Quintanapalla, Enciso, Roa y Deza fueron muy benevolentes.

23. Más datos suplementarios en Martín Baños (2019: 189-190). Zamora y Cornejo (con el apoyo en este caso del maestro Zamora, Pedro Suárez de Grado, catedrático de gramática) propu-

Jurisdicciones

De cualquier modo, concedamos que no sea necesario cargar las tintas sobre posibles rencores ni reducir el 'caso Osma' a un mero ajuste de cuentas entre cofrades. Concedamos que los escritos de Pedro de Osma sobre la confesión pudieron alarmar a sus compañeros y colegas, y que algunos de ellos estimaron, honrada y desapasionadamente, que los desvíos doctrinales del *De confessione* eran ciertamente graves y habían de ser denunciados, corregidos y, si las circunstancias así lo aconsejaban, castigados. La pregunta subsecuente es: ¿cómo y por qué la polémica trascendió los muros de la Universidad y llegó hasta Zaragoza y Alcalá de Henares?

Nos parece que no es una pregunta en absoluto ociosa ni baladí, y menos cuando la planteamos en términos jurisdiccionales: en 1477-1478, ni la Inquisición aragonesa ni el arzobispado de Toledo podían considerarse primeras instancias en un caso de censura académica. Martínez de Osma pertenecía a dos corporaciones orgánicas, en buena medida solapadas entre sí: el Estudio, en el que ejercía como catedrático y estaba colegiado como maestro, y la Catedral, a la que estaba vinculado como racionero. Ambas corporaciones proporcionaban protección jurídica a sus miembros, pero estos estaban igualmente sujetos a su autoridad, ante la que debían rendir cuentas cuando fuese preciso.

El juez del Estudio era el maestrescuela (o *scolasticus*), aunque la ausencia de precedentes, y la propia ambigüedad de las Constituciones de 1422, el corpus normativo por el que se regía la Universidad, no permiten aseverar con certeza que correspondiese a esta figura intervenir en asuntos eclesiásticos (sí está suficientemente atestiguada, en cambio, su competencia en asuntos civiles y criminales).[24] A juzgar por lo que sucedía en la Universidad de París, espejo tantas veces de la salmantina, es factible que, de haberlo pretendido, al maestrescuela le hubieran asistido plenas razones legales para reconvenir, reprender o censurar a uno de los catedráticos del Estudio.[25]

Pero si la autoridad del maestrescuela era, a los efectos que nos ocupan, incierta, no ocurre lo mismo con la del obispo de Salamanca. La Inquisición medieval fue en buena medida la actuación dispersa de inquisiciones diocesanas

---

sieron, yendo más allá de lo que la sentencia exigía, quemar en Salamanca la cátedra de Osma, y no únicamente el libro condenado: *Los dichos señores dotor de Çamora e dotor Cornejo e maestro de Çamora dixeron que para mañana a las siete se faga una proçesión alrededor de las escuelas e se diga una misa en la capilla de las escuelas con su sermón e se quemen los dichos libros e la cáthedra donde se dixo e lo leyó el dicho maestro de Osma, porque así era serviçio de Dios e se cumplían los mandamientos apostólicos mandados por el dicho señor Arçobispo e era honra e fama para la Universidad* (Archivo Universitario de Salamanca, Libros de claustros, 3, f. 78r). Sobre Diego Gómez de Zamora recayó la obligación de pronunciar en Alcalá una *oratio* en descargo de la Universidad: véase el Apéndice III, y consúltense además García García (1991: 388-389) y Pérez Martín (2019).

24. Véase sobre todo Beltrán de Heredia (1954).

25. Para París, es ineludible Moule (2016).

o episcopales, y no hay duda de que un obispo estaba plenamente facultado para llamar al orden a un clérigo de su cabildo. Y más cuando en el territorio castellano no estaba establecida una inquisición pontificia permanente (como la que existía en la Corona de Aragón). Resulta enormemente significativo que la primera reacción del claustro de la Universidad cuando el arzobispo de Toledo notificó por carta la incoación del proceso a Martínez de Osma, respaldada por una bula papal, fuese remitir el asunto tanto al duque de Alba como al obispo:

> Los dichos señores escomençaron a fablar sobre la carta qu'el señor Arçobispo de Toledo enbió e les fue presentada en el negoçio del maestro de Osma, e fablado e altercado el dicho negoçio entre sý, todos dixeron que el negoçio contenido en la dicha carta era arduo e de ynportançia, e se devía de responer a su Señoría con acuerdo, e porque el mensajero que su Señoría enbió non se podía detener, porque avía de yr a otro cabo con la dicha carta, acordaron que le fuese dada por agora una carta para dicho señor Arçobispo sobre el negoçio, con que se vaya el mensajero, e que para le dar respuesta del negoçio, que se enbíe mensajero de la Universidad a su Señoría. E deputaron para yr al dicho viçerrector, e sea a costa de la Universidad. E que se procure mensajero del señor duque de Alba para que vaya al dicho señor Arçobispo con el de la Universidad e de parte del señor duque se le ruegue lo que se acordare.[26]

> Los dichos señores escomençaron a fablar en el negoçio e conclusiones del maestro de Osma e qué respuesta se devía de enbiar al señor Arçobispo de Toledo, e todos acordaron que el dicho negoçio se vea primero ant'el señor obispo de Salamanca en su palaçio o donde mandare, por que mejor se pueda escrevir al dicho señor Arçobispo la verdad. E que se junten a ello el miércoles de las ochavas de Pascua, que serán 14 de abril deste año, e para ello sean llamados los nonbrados en la carta del Arçobispo e el liçençiado de Deça e el maestro de Santispíritus e Bernaldino de Carvajal e el prior de Sant Estevan e fray Miguel de Sant Françisco e el bachiller de Frías e el maestro d'Espinosa. E esto que se les notifique e les den las conclusiones por que sepan sobre qué han d'estudiar.[27]

En 1479, la maestrescolía de Salamanca estaba en manos de don Gutierre de Toledo, hijo del duque de Alba, que a la sazón era un muchacho de 17 años destinado por su padre para hacer carrera en la Iglesia. Aunque no encontró resistencia alguna por parte del Estudio, el nombramiento, muy reciente, había sido decididamente irregular: cocinado directamente en Roma, significó la sustitución de un maestrescuela ya electo y aun confirmado en el cargo por un jovencito que no cumplía el requisito fundamental de las Constituciones de ser doctor en derecho o maestro en teología.[28] El ascendiente de la Casa de Alba

26. Archivo Universitario de Salamanca, Libros de claustro, 3, ff. 65v-66r (claustro de 31 de marzo de 1479). Ni Marcos Rodríguez ni Olmedo ni Labajos reproducen el final del asiento.
27. Archivo Universitario de Salamanca, Libros de claustro, 3, f. 67r (claustro de 6 de abril de 1479).
28. Cf., con más bibliografía, Martín Baños (2019: 213).

sobre la Universidad salmantina era palpable, y por ello mismo cabe conjeturar que solicitar la intermediación del duque era tan solo un resorte político, y no formal o legalista (esto es: si se recurría al duque era en tanto que personaje poderoso e influyente, no en tanto que padre del imberbe maestrescuela). La instancia del obispo, por el contrario, sí era la ordinaria, jurisdiccional y jurídicamente, para evaluar un asunto de esa naturaleza –y nótese que a la comisión designada para reunirse con el obispo se le encomendó justamente la evaluación de las conclusiones de Osma. Pocos reparos legales podían oponerse a un mandato papal, pero ello no obsta para que el Estudio consultase de forma espontánea a la autoridad más inmediata en busca de la mejor salida para un negocio *arduo e de ynportançia*.

La actitud de la Universidad es sólido indicio, además, de que ni (eventualmente) el maestrescuela ni el obispo habían terciado con anterioridad en la disputa. A la bisoñez de don Gutierre de Toledo cabe añadir una probable cercanía de Pedro de Osma a la Casa de Alba: tengamos presente aquí el tratadito enviado a la duquesa, síntoma de una familiaridad más o menos estrecha, y recordemos que, en el destierro de un año que la condena alcalaína le impuso, Osma se retiró, y se hace difícil que la vecindad fuese casual, a Alba de Tormes.[29] Del obispo de Salamanca, don Gonzalo de Vivero, conocemos sus inclinaciones letradas y bibliófilas y, libros mediante, su buena relación con miembros del Estudio como Antonio de Nebrija o Juan de Salaya, o con el astrólogo judío Abraham Zacut, que le escribía tablas astronómicas. No es un dato incontestable, pero a finales de 1479 o principios de 1480, condenado ya Osma, el obispo mandaba copiar, para su biblioteca personal, un libro que pertenecía al maestro.[30]

De manera que esta parece ser, hasta el momento, la secuencia más creíble de los hechos: las opiniones teológicas que Martínez de Osma sostuvo públicamente en Salamanca entre 1476 y 1477 alentaron debates y desencuentros, y presumiblemente avivaron viejas heridas, pero ni la Universidad ni el obispado creyeron oportuno intervenir. Sea por amistad o favor, sea por desinterés, ninguna de las dos instancias tomó cartas en el asunto. No hubo siquiera, seguramente, una *correctio fraterna* que invitase a Osma a la moderación. Pese a la fuerte contestación de sus compañeros de facultad, el maestro de Osma se sintió lo suficientemente respaldado en sus posiciones –incluso con cierto número de discípulos defendiéndolo activamente– como para abundar en ellas llevando a los tórculos su *De confessione*, al que, como sabemos, agregaba una *quaestio* de última hora en que rebatía algunos argumentos de sus detractores. El llamamiento de López de Salamanca a una disputa "en las escuelas" fue un

29. Marcos Rodríguez (1955: 694).

30. Los datos se entresacan de Cantera Burgos (1931: 389-396), Marcos Rodríguez (1961), Martín Martín (2013) y Martín Baños (2019: 210). No consta el nombre del libro copiado, que por supuesto no debía de ser el *De confessione*.

paso más allá, insuficiente, en la estrategia de desacreditar públicamente las ideas de Osma. Desalentados por la falta de apoyos en claustro y cabildo, los teólogos salmantinos –*quidam scolastici viri a Salamantina universitate*, reconocía expresamente Jiménez de Prejano– decidieron acudir a la instancia eclesiástica inmediatamente superior, y enviaron el libro de marras al arzobispo de Toledo, Primado de las Españas y Canciller de Castilla.[31]

La intervención del arzobispo Carrillo

No se sostiene, pues, a nuestro juicio, el sentir de Pérez García, que rechaza que la raíz del conflicto se hallase en la Universidad de Salamanca, y que prefiere poner el acento en el proceso de Zaragoza, sustanciado unos meses antes que el de Alcalá. Sin este precedente estima Pérez García que la reacción del arzobispo Carrillo "no hubiese sido tan contundente".[32] Nos parece, sin embargo, que la cadena de acontecimientos hubo de ser exactamente la inversa. Que la bula de Sixto IV se emitiese en junio de 1478 certifica que fue el arzobispo Carrillo quien asumió primeramente la iniciativa: debió de recibir el *De confessione* a finales de 1477 o principios de 1478 y, estudiado y aceptado el caso, suplicó a Roma –*per proprium nuncium*, aseguraba Prejano– la concesión de los poderes necesarios para emprender una *inquisitio* en toda regla. Por más que la junta de Alcalá no se convocase hasta mayo de 1479, Carrillo se adelantó en bastantes meses al tribunal de Zaragoza. La demora de casi un año encuentra su justificación en los sucesos acaecidos en la segunda mitad de 1478: después de haber aceptado en septiembre de 1476 el perdón de los reyes Isabel y Fernando, Alfonso Carrillo volvió a alzarse de nuevo contra ellos en 1478, poniendo gente armada y varios emplazamientos de su señorío al servicio de Alfonso V de Portugal. La reacción de los reyes fue lanzar, el 6 de julio de ese año, un manifiesto contra el arzobispo, desposeyéndole de lugares, fortalezas y rentas, así como ordenar la toma de Talavera (algo que ocurrió a principios de septiembre). Viéndose acorralado, sin medios económicos ni apoyo militar, Carrillo capituló finalmente en diciembre.[33]

Volvamos a Osma. El arzobispo, y parecerá tal vez una verdad de perogrullo, tomó uno y solo uno de entre los varios caminos que se le ofrecían. Para empezar, pudo haber desestimado cualquier tipo de acción, dejando en el limbo la demanda de los salmantinos (que habrían tenido entonces que insistir o que ingeniárselas para llevar el caso directamente ante la Santa Sede). Pero también

31. En su discurso de apertura (que editamos en el Apéndice III), Carrillo describe así la disputa: *Exorta nempe erat, proht dolor, contencio aspera, minus honesta, ymmo periculosa disceptatio inter vos, omnes fratres et amicos meos, dilectissimos sacre Theologie professores dignissimos*.

32. Pérez García (2013: 78).

33. Sobre todos estos acontecimientos, acúdase a Franco Silva (2014: 163-166) y Díaz Ibáñez (2015: 162).

pudo haber actuado de un modo menos ruidoso: como prueba el *Confutatorium* de Jiménez de Prejano, no era imprescindible congregar un ejército de letrados para sopesar si el *De confessione* contenía o no proposiciones erróneas. Y es que todo pudo haberse saldado en privado –incluso sin impetrar bula alguna–, y con idénticos resultados: la reconvención del maestro y su recantación, y la prohibición expresa de sus enseñanzas (el proceso podría haberse incoado solo después de que se comprobara fehacientemente que Osma mantenía pertinazmente sus opiniones). Tienen razón, por tanto, quienes sostienen que el de Alcalá fue un proceso calculado, *mediático*, concebido como escaparate de intenciones y como exhibición del propio poder del arzobispo.

Humanismo y conversos

En este punto consideramos oportuno detenernos a rebatir con alguna extensión dos de las líneas interpretativas habituales del 'caso Osma', que ya hemos avanzado que juzgamos inadecuadas.

Algunos críticos han alineado a Martínez de Osma con su antiguo alumno Antonio de Nebrija, golpeado por un proceso inquisitorial entre la segunda mitad de 1506 y los primeros meses de 1507 con el que intentó paralizarse su dedicación al texto latino de la Vulgata, y han hecho de ambos, maestro y discípulo, los valedores de una "crítica bíblica del texto", de un "nuevo método de leer la Biblia" elaborado "consciente, metodológica e intencionadamente" que el *establishment* eclesiástico intentó asfixiar de manera expeditiva.[34] Resulta muy problemático conceptuar a Martínez de Osma como humanista genuino, si bien hay consenso en aceptar que su talante abierto y su amplitud de miras contribuyeron a introducir en Salamanca algunos de los aires transformadores que procedían de Italia: Osma fue el primero en utilizar en un ámbito académico las traducciones aristotélicas de Leonardo Bruni, y aun lastrados por los viejos hábitos de la prosa escolástica, sus comentarios al Estagirita poseen un toque fresco y moderno, renovador, capaz de conjugar la mención de Santo Tomás con la del *De oratore* de Cicerón. Lo que está fuera de lugar, ahora bien, es pretender que la obra de Osma sea representativa de una lectura humanista de la Biblia. No lo es ni en lo filológico ni en lo espiritual. Uno de los sustentos de quienes han defendido tal postura es un pasaje de la *Apología* nebrisense, para el que se ha confiado, no en el original, sino en la paráfrasis (trunca) que Menéndez y Pelayo ofreció en su *Historia de los heterodoxos* españoles. Lejos de reconocer que Osma había sido para él un modelo, lo que Nebrija censuraba en la *Apología* era precisamente la escasa preparación filológica de su maestro, metido a corregir una Biblia de la catedral salmantina por encomienda del cabildo:

34. Las citas en Nieto (1997: 68 y 75), el valedor más reconocible de esta línea interpretativa.

> No hay nadie que ignore de cuánto talento y erudición fue el maestro Pedro de Osma; pues después del célebre Tostado, quien de profesor en Salamanca llegó a obispo de Ávila, para mí sería sin duda, de acuerdo con la opinión de todos, el más destacado de nuestro tiempo en toda clase de conocimiento. Este fue racionero en la iglesia de Salamanca, a quien por decisión del deán y del cabildo le fue encomendado el encargo de corregir los libros eclesiásticos, ofreciéndosele en pago de su trabajo que por corregir cinco páginas diarias recibiera las que llaman distribuciones cotidianas, aunque no participara en los oficios divinos. Hay en esta iglesia un códice muy antiguo de ambos Testamentos, del que yo me he servido a menudo para este tema del que ahora se trata. Por este códice empezó sus correcciones el de Osma, comparándolo, creo, con alguno de los libros más recientes; y como borrara con este criterio cosas verdaderas e introdujera otras falsas, distorsionó de aquel ejemplar antiguo más de seiscientos pasajes, que yo te mostré, Padre clementísimo, cuando estaba allí la corte y tratabas con el Rey Fernando de hacer cumplir las disposiciones testamentarias de la Reina Isabel.[35]

Ni de Martínez de Osma ni de Nebrija puede decirse, tampoco, que promovieran "consciente, metodológica e intencionadamente" un acercamiento intimista o evangélico a las Sagradas Escrituras, libre de cualquier tradición eclesial, podríamos decir que 'protestante' *avant la lettre*. Basta leer la producción del primero para descubrir invariablemente en él al teólogo que razona *more scholastico*, que expone premiosa y jerarquizadamente sus argumentaciones y que echa mano antes de *auctores* y cánones que de pasajes desnudos del Evangelio. Y al segundo no puede achacársele otra cosa que el empeño de limpiar y depurar, con las herramientas de la gramática, el texto latino de la Biblia. Nebrija no fue nunca más allá: su propósito era sanear y ayudar a comprender la *littera*, pero sin extraer de ella implicaciones de índole religiosa. El proceso de Alcalá, en fin, no fue de ninguna manera una operación de acoso y derribo contra el humanismo hispano en general –humanista era, o aspiraba a serlo, el secretario Pedro de Puente, que dedicaba el *Compendium* con las actas del proceso latinizadas a su benefactor Carrillo–, y mucho menos una andanada contra un biblismo incipiente a lo Lorenzo Valla.

Desde un enfoque distinto, no son pocos los estudiosos que han trasladado el 'caso Osma' al espacio conflictivo del *problema converso* y han defendido que la negación del valor sacramental de la confesión auricular y de la eficacia y validez de las indulgencias solo pudo haber germinado en un caldo de cultivo criptojudaico.[36] No se aportan demasiadas demostraciones, en verdad. De Martínez de Osma no se ha maliciado nunca que perteneciese a la grey hebrea, pero en su

35. Nebrija, *Apología*, p. 139. Nieto (1997: 68) amplifica una sugerencia de Di Camillo (1976: 242-243), pero ambos autores se contentan con una cita de Menéndez Pelayo de la que parece desprenderse que Osma actuó de manera exquisita como corrector de la biblia de la Catedral. Igualmente Lavenia (2004: 60).

36. En lo básico, son de esta opinión Goñi Gaztambide (1958: 438-446), Iannuzzi (1995), Labajos Alonso (2010) y Pérez García (2013). Más recientemente, la sostiene Pérez Herranz (2016).

lugar es habitual encarecer su cercanía al obispo de Segovia don Juan Arias Dávila, acreditado converso a quien dedicó un *Tractatus brevis de peccato originali et actuali*.[37] Se da por sentado, por otro lado, que en los círculos conversos era dominante la convicción de que el perdón de los pecados se obtenía mediante la sola contrición, y de que bulas e indulgencias no eran sino un desvergonzado instrumento de exacción fiscal. A este respecto suele aducirse un pasaje del *Fortalitium fidei* de Alonso de Espina, exhumado y comentado por Goñi Gaztambide, en el que se representa a los herejes que renegaban de cualquier clase de confesión que no fuese la directamente hecha ante Dios:

> «Esta rabiosa herejía –dice Alonso de Espina– está muy en vigor en estos tiempos entre algunos que se confabulan ocultamente y en sus conventículos». La alusión a los cripto-judíos es bastante clara.[38]

A menudo se ha traído a colación, además, una de las deposiciones del proceso de Alcalá, en la que el testigo presentado por el fiscal magnificaba los efectos perniciosos que el *De confessione* estaba causando entre las gentes:

> A la terçera pregunta dixo que este libro ha traýdo tan grande escándalo en estos Reynos, y tanto como Ariano a su tiempo; porque ya todas las gentes disen que un Maestro de Osma tiene e defiende que ya no se han de confesar, e aún disen que no han de diesmar, que ay tan grande escándalo que entiende que en diez años non se podrá reformar en el estado en que primero estava nuestra santa fee; e que muchos disen que no ay sino nasçer e morir, e circunçidan segund la ley de Moysen, e otras cosas tan detestables, tomando ocasyón del dicho libro e conclusiones, que es duro de desir e escrevir e traher a memoria.[39]

De la relación de Osma con Arias Dávila nada diremos: ni está probada una relación estrecha entre ambos, ni menos aún debe aceptarse la premisa de que todos los conversos –y todos los amigos de conversos– compartían un mismo y monolítico inventario de creencias. La cita de Espina y la testificación de Alcalá sí merecen, en cambio, una respuesta algo más perfilada.

En el libro II del *Fortalitium fidei*, fray Alonso de Espina despliega el catálogo de las catorce herejías que en su tiempo, y según él, cercaban y subvertían de forma más o menos subrepticia el alcázar de la fe cristiana. La primera herejía, a la que Espina dedicó comparativamente más folios y atención, era la de aque-

37. Editado por Labajos Alonso (2010b: 310-341). Se puede suponer acaso que los *Commentaria in simbolum 'Quicumque vult'*, en tanto que publicados (presumiblemente) en Segovia, pudieron también haber sido un encargo de Arias Dávila, pero se trata de una mera conjetura. Otras coincidencias (a nuestro juicio circunstanciales) en Reyes Gómez (2004: 37).

38. Goñi Gaztambide (1958: 438). El paso original reza: *Hec rabida heresis multum viget istis temporibus in aliquibus occulte confabulantibus et in conventiculis suis* (Espina, *Fortalitium fidei*, lib. II, ff. g2v-g3r).

39. Labajos Alonso (2010a: 141).

llos cristianos que practicaban la circuncisión. En la descripción de esta herejía, Espina habla expresamente de los *neophiti* o conversos, cuyas perversidades desgrana con la morosidad de quien dice conocerlas de primera mano en tanto que predicador y pesquisidor. Más allá de circuncidarse, los conversos que retrató Espina observaban el sabbat y trabajaban los domingos, evitaban bautizar a sus hijos, no iban a misa, se burlaban de la eucaristía y la confesión, enterraban a sus muertos siguiendo el rito mosaico y descreían de la propia existencia del más allá.[40] Aunque de algún modo esta primera herejía englobaba o prefiguraba las demás, lo cierto es que no todas las restantes quedaban asociadas de manera inequívoca a un presunto sustrato judaico, y algunas de ellas se conectaban más bien con herejes y herejías célebres, de raíz europea: las de Jean de Pouilly, Jan Hus o los valdenses. Y solo de una de las cuatro herejías relativas al sacramento de la confesión –la *quarta heresis*, la de quienes creían que la confesión debía realizarse ante Dios, no ante el sacerdote– cabría vislumbrar una vinculación con el criptojudaísmo: al tratamiento de esta herejía pertenece la cita (no del todo explícita) que hemos recordado de los conventículos, y entre otros argumentos esgrimidos por estos herejes, y refutados por Espina, sobresale el de que en el Antiguo Testamento (*in lege veteri*) los pecados tan solo se confesaban a Dios.[41]

En una reciente interpretación de conjunto del *Fortalitium fidei*, Constanza Cavallero ha arriesgado la hipótesis de que la amenaza conversa fue, más que una realidad, la fabricación de un enemigo tangible, con rostro, que aglutinaba en sí todas las transgresiones, todas las heterodoxias, todos los peligros a los que se presumía que la fe estaba expuesta. Enfrentado a quienes propugnaban un cristianismo más tolerante y misericorde –y por tanto, a sus ojos, también más permeable y desvirtuado–, Espina dio forma a un constructo ideológico que en un par de décadas había arraigado ya en buena parte de las conciencias y que permitía justificar la implantación de una Inquisición inclemente y severa. Para Cavallero, todo el *Fortalitium fidei* camina hacia este objetivo de incluir todos y cada uno de los vectores heréticos en el dominio centrípeto de lo criptojudío; de demostrar a sus contemporáneos «que todas las herejías existentes en Castilla se remontaban, de un modo u otro, a un origen judío».[42] El éxito de Espina fue rotundo: en el mundo hispánico de los Siglos de Oro lo converso y lo judío –al igual que lo luterano– se convertirían en el destilado perfecto del denso magma de las ideologías heterodoxas. La propia Cavallero evoca unas certeras palabras de Jaime Contreras sobre la figura del converso que emerge de las causas inquisitoriales de los siglos XV y XVI:

40. Espina, *Fortalitium fidei*, lib. II, ff. f4v-g1r.
41. Espina, *Fortalitium fidei*, lib. II, f. g2v: *Quarta heresis est eorum qui concedunt confessionem fiendam sed negant eam fiendam homini. Dicunt enim isti heretici quid oportet quod ista publicatio peccatorum fiat modo in nova lege homini per confessionem ex quo in lege veteri non fiebat nisi Deo per solam contritionem, quid ergo oportet modo addere confessionem*.
42. Cavallero (2014: 159), con abundante bibliografía.

> Conversos que manifiestan pública y solemnemente pertenecer a la ley de Moisés, conversos que dicen no ser cristianos pero tampoco judíos o que tal vez pretenden ser ambas cosas, escépticos, panteístas, averroístas y también –por qué no– conversos de tibio cristianismo. Multiplicidad extrema, tendencia infinita a la fragmentación.[43]

Superando de esta forma el esquematismo historiográfico heredado de Américo Castro, la principal virtud de propuestas como las de Contreras o Cavallero, que vienen a sumarse a un buen número de estudios previos, es la de subrayar la complejidad esencial de la herejía conversa (y de su contrapartida: el universo igualmente polimorfo de los cristianos viejos). Solo desde una perspectiva tal, matizada y compleja, podría arrimarse el 'caso Osma', en nuestra opinión, a las ascuas del fenómeno converso. Es indudable que, a la altura de 1479, las mentes más fanatizadas, o aquellas moldeadas por la propaganda y la demagogia, podían ya equiparar sin más distingos a un intelectual como Pedro de Osma con la masa informe y *dañina* de los judaizantes.

Nos parece, no obstante, que la identificación plena e indiscriminada del disenso con el elemento converso no se había consumado aún como lo haría en la España inmediatamente posterior, y que en la práctica –y más en la práctica jurídica– era hacedero deslindar las distintas hebras de las ideas y de los comportamientos heterodoxos. Nada en el proceso de Alcalá apunta de manera indefectible hacia motivaciones anticonversas. Obsérvese cómo el testigo presentado por el fiscal agita el fantasma de la *infidelitas*, pero lo hace del mismo modo nebuloso que antes hemos advertido: se empieza por desdeñar la confesión –parafraseamos el testimonio antes citado– y se termina rechazando el diezmo, negando el otro mundo o circuncidando a los hijos. Ninguno de los impugnadores de las obras de Osma, por otro lado, hizo referencia alguna al conflicto converso. El fogoso López de Salamanca, verbigracia, se contentaba con destapar en el *Quodlibetum* las huellas de Wicliff, Hus o Marsilio de Padua.[44]

Enfatizar un hipotético nervio anticonverso subyacente al proceso contra Osma no concordaría, tampoco, con la personalidad de su promotor último, el arzobispo Carrillo, cuya trayectoria política y pastoral había sido y era netamente proconversa. En el convulso y dividido Toledo de la segunda mitad del siglo XV, el arzobispo tomó siempre partido por el bando de don Alonso de Silva y su hijo don Juan, condes de Cifuentes, que representaban la facción que sostuvo y defendió a los cristianos nuevos. Y baste recordar que a Carrillo iba dedicado el *Lumen ad revelationem gentium* de fray Alfonso de Oropesa, o que el Sínodo toledano de 1480, por él presidido, se opuso frontalmente a cualquier suerte de «ordenaciones, estatutos y costumbres» que estableciesen diferencias en «confra-

43. Contreras Contreras (1995: 465).
44. López de Salamanca, *Defensorium*, pp. 146, 158.

días e hermandades e cabildos»;[45] es decir, se opuso frontalmente a los estatutos de limpieza de sangre.

Heterodoxia, ortodoxia y posibilismo

Si exceptuamos a Menéndez y Pelayo, las opiniones de Martínez de Osma provocan en el lector actual una adhesión más o menos espontánea: las inscribimos junto a la libertad de cátedra y de pensamiento, a la búsqueda incontaminada de la verdad, o incluso al anhelo de una religiosidad menos aparatosa y exterior y más íntima y cordial. A nadie hay que convencer hoy de que las indulgencias eran en su mayor parte una descarada e hipócrita corruptela, impulsada por un interés puramente crematístico. Esta 'simpatía' hacia Osma ha impedido, quizás, que advirtamos que, en su tiempo, la heterodoxia de las ideas del maestro salmantino era palmaria, y que no todos los que sentían rechazo hacia sus planteamientos habían de ser forzosamente inquisidores furibundos y sectarios. En un final de siglo en el que las teorías papalistas se imponían a las conciliaristas y cicatrizaban lentamente las heridas del Cisma, las doctrinas de Osma podían *con razón* considerarse perturbadoras, por cuanto socavaban el poder espiritual y temporal de la Iglesia, y específicamente el del Papado. Es más, algunas de las tesis osmianas habían sido condenadas *de facto* en los concilios de Constanza y Basilea.[46] Retratarse en compañía de Wicliff o Hus no era únicamente inasumible para las fuerzas más conservadoras: también había de ser una opción impensable en sectores moderados.

Tomemos el ejemplo de fray Hernando de Talavera. Pocas personalidades de la época concitan sobre sí tanta unanimidad: las fuentes –y la literatura crítica moderna– describen coincidentemente a Talavera como prelado culto, tolerante, compasivo, austero, enemigo de cualquier medida represiva y extremista; y para más señas de linaje converso. En el proceso a Martínez de Osma, Talavera se distinguió por su tibieza: frente a quienes reprobaban como heréticas las proposiciones del *De Confessione* y clamaban con teatralidad por que el libro fuese entregado sin dilación a las llamas, el voto del prior del Prado no fue más allá de admitir que Osma había incurrido en errores y falsedades; y hasta salvaba algunas de las conclusiones como verdaderas o como *opinabiles*. Pero, a la postre, su dictamen era también negativo, y concluía con una frase reveladora: *De libro dicit quod utinam non fuisset scriptus*.[47] Parece claro que Talavera sentía el máximo respeto por su antiguo maestro y colega y que el proceso mismo le producía

45. *Synodicon Hispanum* (2011: 673). Dos estudios recientes han coincidido en resaltar la trayectoria proconversa de Carrillo: Díaz Ibáñez (2015) y Gil Ortega (2015).
46. Puede toparse una interpretación puramente doctrinal de la heterodoxia de Osma, en su contexto europeo (y fuera del *problema converso*) en Brambilla (2000: 208-209 y 261). Cf. asimismo Baloup (2003-2004).
47. Labajos Alonso (2010a: 128).

tristeza, pero ello no quiere decir que no creyese con honestidad que Osma había errado gravemente. La posición de Talavera con respecto a la confesión permaneció siempre dentro de los límites de la ortodoxia, como demuestra su *Breve forma de confesar*, o sobre todo la defensa explícita del sacramento cristiano que se contiene en la *Católica impugnación* (redactada aproximadamente por las mismas fechas en que tenían lugar los procesos contra Osma, en respuesta a un anónimo libelo converso de inspiración radical):

> Mas la nuestra confesión sacramental reconcílianos con Dios principalmente y hace que las culpas nos sean allí perdonadas por la absolución del sacerdote, que ya tiene claves y poderío para ello.[48]

En cuanto a las indulgencias, es seguro que Talavera aborrecía del fraude y de la inmoralidad con que se conducían muchos bulderos y cuestores, y que compartía las críticas que en este sentido legos y eclesiásticos expresaban con contundencia desde el propio Concilio de Constanza. La reciente congregación de la Iglesia española celebrada en Sevilla en el verano de 1478, por ejemplo, elevaba a la Santa Sede su malestar sobre la venalidad de las indulgencias (y se despachaba, de paso, con un nada velado reproche a la frivolidad con que se emitían muchas de las bulas pontificias):

> Otrosý, se deve praticar cómo se suplique a nuestro muy santo padre que en las indulgençias que oviere de conçeder en estos nuestros reynos non sean con contribuyçión de dinero, que porque los que della usan e las publican las fasen asý venales; [...] e aun paresçe devría suplicar que su Santidad conçediese las tales yndulgençias con grande deliberación por causas más graves, porque por muchedumbre e façilidad dellas se trahen en conten[p]to e menospreçio.[49]

La cuestión concreta de la validez de las indulgencias en favor de los difuntos, que formó parte de la sustancia del debate entre Osma, López de Salamanca y Jiménez de Prejano, que no compareció luego en la lista de proposiciones enjuiciadas en el proceso de Alcalá, pero sí en la del proceso zaragozano y en la condena final vaticana de 1479, distaba muy mucho de estar resuelta: la controversia se remontaba a varios siglos atrás, y el runrún del rechazo era tan persistente que en 1477 había envarbascado a Sixto IV en una porfía con clérigos y obispos franceses a cuenta del alcance de la expresión *per modum sufragii* en una bula otorgada en Sainctes; en 1482 y 1483, la Universidad de París se sentía todavía obligada a declarar algunos extremos de esta bula como dudosos y como no definidos por la suprema autoridad eclesial.[50]

48. Talavera, *Católica impugnación*, pp. 76-77. Cf. Ianuzzi (2019: 118-119).
49. Fita Colomé (1893: 218-219).
50. Cf. sobre todo Gieseler (1857-1880: III, 393-407) y Lea (1896: III, 345-347), con las precisiones sobre la primera indulgencia de difuntos de Goñi Gaztambide (1958: 358-366).

Sin embargo, con todas las reservas que se quiera, nuestro tolerante Hernando de Talavera, y tantos otros con él, no debió de apartarse nunca de aquello que dictaba oficiosamente la ortodoxia: que, tanto para los vivos como para los muertos, las indulgencias eran un medio lícito de remisión de las penas temporales por los pecados cometidos. ¿Habrá de olvidarse que, en 1482, la (improbable) pareja Jiménez de Prejano y Talavera era nombrada por los Reyes Católicos nada menos que para comisariar la bula de Cruzada en España?

Una lectura política

Como han sabido poner de manifiesto Stefania Pastore y Carmen Gil Ortega, el encausamiento de Martínez de Osma posee también una innegable lectura política.[51] El 'caso Osma' nació en un entorno universitario, con probables rencillas personales por medio que hubieran quedado en nada de no ser porque las conclusiones del maestro eran verdaderamente comprometidas y rezumaban una evidente heterodoxia. Heterodoxia capaz de hacer converger en su contra tanto a anticonversos y celosos guardianes de la fe como a otras sensibilidades de corte moderado y posibilista. Que el arzobispo Carrillo asumiera como propia la causa contra Osma no excluye una primera motivación doctrinal: la defensa sincera –y en efecto moderada y posibilista– de la ortodoxia. Pero la coyuntura política aconseja ampliar un poco más el enfoque para tratar de desvelar otras razones.

Desde mitad de siglo, el problema converso había alentado la búsqueda de diversas soluciones que pasaban, inexcusablemente, por el establecimiento de algún tipo de inquisición. La situación era grave, y en ello estaban prácticamente todos de acuerdo. Las discrepancias no residían tanto en la necesidad de abordar el asunto y encontrarle remedio como en los métodos, primero, y en la naturaleza y autoridad de los tribunales, después. Quienes abogaban por campañas de predicación y evangelización tenían enfrente a los partidarios de una represión ejemplificadora, practicada con mano de hierro. Paralelamente, la batalla se libraba entre los que pretendían que las herejías –también la conversa– se combatiesen con las viejas armas de la inquisición episcopal y pontificia, y quienes apoyaban la creación de una Inquisición especial, subordinada a la Corona y centrada exclusivamente en la amenaza judaizante. Obtenida en secreto en noviembre de 1478 la autorización de Sixto IV para implantar esta Inquisición 'moderna', era no obstante *vox populi* la presión ejercida desde dentro de la Corte por la facción que ambicionaba la subordinación del Santo Oficio a la jurisdicción regia, o cuando menos la creación de un tribunal estable de composición mixta. El arzobispo Carrillo, que en los años anteriores de 1474 y 1475

51. Pastore (2003: 62); Gil Ortega (2015: 148).

había promovido pesquisas inquisitoriales en Ciudad Real,[52] y que en el verano de 1478 lanzaba un postrero órdago militar contra los Reyes, debió de haber contemplado el envío del *De confessione* de Osma desde Salamanca como una posibilidad única de exhibir músculo eclesiástico. Orquestar un gran proceso antiherético iba a permitirle lanzar el potente mensaje –un mensaje con implicaciones políticas– de que la autoridad de la Iglesia, en este caso la arzobispal, respaldada por el Papa, era más que suficiente para conjurar en tierras de Castilla toda clase de infidelidades y perseguir y condenar toda clase de herejías. Carrillo venía a coincidir, así, con los opositores a la Inquisición que estaba por venir. Las palabras estrictamente coetáneas de Hernando de Talavera en la *Católica impugnación* resultan de nuevo iluminadoras:

> Porque las herejías no solamente han de ser extirpadas, confundidas y corregidas por castigos y azotes, mas, según la doctrina de los santos apóstoles, por católicas y teologales razones. Por lo cual, la inquisición de este crimen detestable y mayor de todos los crímenes fue reservada a la jurisdicción eclesiástica, prohibida y vedada a la seglar.[53]

El proceso de Zaragoza

Resta evaluar un último cabo suelto: el del proceso de Zaragoza, que en principio sorprende por la *anomalía* de haberse sustanciado, no ya en una diócesis distinta de la salmantina, sino en un reino distinto del castellano. Como organismo con atribuciones autónomas, la Inquisición de la Corona de Aragón no necesitaba de dispensas pontificias para incoar sus causas, aunque debe resaltarse el hecho de que en esta ocasión sus actuaciones se centraron en el libro, el *De confessione*, juzgado finalmente como herético y quemado en una ceremonia solemne, pero no en el autor: el tribunal zaragozano jamás habría podido encausar a Martínez de Osma, que quedaba absolutamente fuera del alcance de su jurisdicción.[54]

Para valorar el proceso de Zaragoza, los investigadores se han dejado convencer, nos parece, por la propaganda de la *verdad oficial*: a fin de demostrar la magnitud del escándalo que habían despertado las tesis de Osma, el fiscal del proceso de Alcalá presentó inicialmente una batería de testimonios (arriba hemos recordado uno de ellos), y a continuación el tenor completo del juicio que nos ocupa,

52. Beinart (1983: 92-96). El arzobispo delegó entonces sus poderes inquisitoriales en su consejero Tomás de Cuenca, que por esas mismas fechas accedió a un canonicato en Toledo: Lop Otín (2005: 666). Véase la nota 77, y cf. también Ruiz de Vergara, *Vida del ilustrísimo señor don Diego de Anaya*, pp. 183-184.

53. Talavera, *Católica impugnación*, p. 11; y cf. Pastore (2010: 82).

54. Como recuerda la propia bula de Sixto IV, y de acuerdo con lo establecido por Bonifacio VIII, nadie podía ser llamado a juicio a una distancia superior a dos dietas de su ciudad o diócesis: Labajos Alonso (2010a: 91-92).

> por que su Señoría reverendíssima conosçiese quánd divulgada estava la perversa doctrina del dicho maestro Pero Martínez de Osma, non solamente por este reyno, mas por los comarcanos, e quánd gravemente su opinión estava infamada.[55]

Como hemos dicho ya, el proceso aragonés es posterior a la bula de Sixto IV que habilitaba a Carrillo como inquisidor delegado, y la sospecha de que pudiera haber sido un proceso fabricado *ad hoc* es vehementísima. En la octava sesión de la junta evaluadora, el fiscal tiró de él como quien extrae un as de la manga, y cabe recelar que esa era, justamente, su razón de ser. Martínez de Osma no compareció en ninguna de las sesiones celebradas en Alcalá, y justificó su ausencia por enfermedad –una enfermedad puesta en entredicho una y otra vez por el fiscal–, de manera que la urgencia del escándalo jugó como la gran baza legal que impelía a desestimar cualquier aplazamiento del juicio. El de Zaragoza tiene todos los visos de haber sido un proceso instigado o alentado desde Castilla, con la anuencia del arzobispo, y tal vez aprovechando la 'conexión' inquisitorial dominica,[56] que pudiera servir para dejarlo todo atado y bien atado en el proceso que más importaba, el de Alcalá: un proceso que podía actuar contra el hombre, y no solo contra el libro. Conviene no olvidar que Osma podría haber apelado ante el Papa (cosa que no hizo), con lo que sus posibilidades de desbaratar los argumentos, no de una, sino de dos sentencias negativas habrían disminuido enormemente.

Sobre el lenguaje y los procedimientos censorios

Pedro Martínez de Osma accedió a la cátedra de Prima de teología en 1463. No consta exactamente cuándo, pero seguramente no lejos de esa fecha se vio envuelto en un rifirrafe con sus colegas fray Pedro de Caloca y fray Pedro de Ocaña, profesores como él de la facultad teológica. El origen de la disputa fue una *Repetitio de comparatione deitatis, proprietatis et personae* en la que Osma defendía la postura acerca de las relaciones divinas en la Trinidad de Pedro Lombardo (y con él de Santo Tomás), entonces considerada como la *communis opinio magistralis*: para subrayar la unidad esencial de las tres personas, Padre, Hijo y Espíritu, Lombardo consideraba que las diferencias entre ellas (o *relaciones* y *procesiones*) no eran reales, sino tan solo abstracciones del intelecto que no dividían o compartimentaban la esencia divina. La discusión era tan abstrusa como controvertida, y había sido objeto en el pasado de censuras y sentencias

55. Labajos Alonso (2010a: 143).

56. El inquisidor aragonés era el maestro dominico Juan de Épila, que seguiría vinculado a los tribunales inquisitoriales de la Corona de Aragón. No debe pasarse por alto, tampoco, que en las fechas del proceso la sede episcopal estaba vacante (el obispo don Alonso de Aragón no tomó posesión del cargo hasta mayo de 1479), y que el promotor del proceso fue su prior y vicario general, Miguel Ferrer.

condenatorias que intentaban sortear, de un extremo la herejía sabeliana (conocida luego como *modalismo*: la consideración de un único Dios-Espíritu indivisible), y del otro el peligro del triteísmo (que mantiene que en Dios hay tres esencias o sustancias disociadas). La oposición de Caloca y Ocaña a la *Repetitio* de Martínez de Osma mereció una respuesta ulterior de este, en forma de una mordaz *Responsio ad quaedam deliramenta duorum huius temporis verbosistarum* y de un más templado *Dialogus in quo ostenditur fundamenta humane humane philosophie quibus fulciuntur verbosistae plerumque in theologia differe*.[57] Se ha abultado en exceso el carácter antinominalista de esta polémica –y de ese antinominalismo ha querido inferirse además una conexión más o menos explícita con las corrientes humanistas–, cuando lo cierto es que Osma arremete ante todo contra las ideas trinitarias de Juan Duns Escoto y su concepto de la *distinción formal*, una vía realista alternativa a la *via Thomae*, que salvaguardaba la unidad en Dios pero sostenía que entre la esencia divina, las personas y sus propiedades existe una disimilitud *ex natura rei* (y no meramente abstracta), que sin embargo es solo de índole formal o modal. En los siglos XIV y XV, las nociones formalistas de Escoto fueron rechazadas por algunos teólogos (Dionisio el Cartujano, por ejemplo), pero también hubo quienes trataron de armonizar el *formalismo* con el pensamiento de Santo Tomás: así Hervé Natale o el escotista François de Meyronnes (expresamente aludido en nuestra disputa).[58] En su *Repetitio*, Martínez de Osma motejó a Caloca y Ocaña de *formalistae*, y yendo más alla, asimismo de *vociferatores* y *verbosistae*, de acólitos de unos *novi doctores* que tan solo fraguaban palabras llenas de humo (*fumositates*) y que, "situados no lejos del error, a partir de sus sofismas y su arte dialéctica en todas partes crean escándalo".[59] El interés de Osma era aproximar la postura escotista de Caloca y Ocaña a la herejía del triteísmo, y para ello insistía en que, con todas las sutilezas lógicas que se quisiera, suponer que la distinción de las personas divinas es *secundum rem*, y no *secundum rationem*, era contradecir la común opinión de los teólogos, y de paso situarse muy cerca de las doctrinas de Gilbert de la Porrée,

57. El mejor acercamiento a la polémica es el de Reinhardt (1977: 46-60). Nos hemos servido también de Cross (1999, 2003), Iribarren (2005), Emery (2008: 135-143) y Guerrero Troncoso (2013). Una bifurcación de la misma controversia son unas *Conclusiones disputandae* que enfrentaron públicamente a Ocaña y Osma, en fecha igualmente indeterminada, editadas por Labajos Alonso (1992: 44-45).

58. Véase Emery (2011). Fray Pedro de Ocaña seguía a Meyronnes en su intento de hacer concordar a Santo Tomás con Escoto: *quod Franciscus de Maironis ostendit in libello quodam, quem de huiusmodi concordia ediderat* (Martínez de Osma, *Responsio*, p. 99). En contra de lo que sugiere Reinhardt, el *libellus* aludido son los *Termini theologicales* o *De usu terminorum*, que Ocaña pudo haber leído en el actual Ms. 2577 de la Biblioteca Universitaria de Salamanca, ff. 77r-84v. En las *Conclusiones disputandae* que acabamos de citar, Ocaña sostenía: *Scola formalistarum idem sentit cum scola sancti Thome* (Labajos Alonso, 1992: 44).

59. Martínez de Osma, *Dialogus*, pp. 113: *Quod tene menti contra verbosistas, qui non longe ab errores existentes ex sophismatibus et arte dialectica in omnibus locis ponunt scandalum*.

que habían sido reprobadas –pero no condenadas oficialmente– en el Concilio de Reims de 1148.[60]

En lo que nos atañe, Osma hacía un uso extensivo en esta polémica de un vocabulario abiertamente censorio, nada distinto del que después sería empleado contra él mismo: como Lombardo, calificaba de *impietas* la opinión que se proponía rebatir; rechazaba cierta argumentación como un *modus dicendi* que resultaba *dissonus et alienus ab omni antiquorum probata doctrina*; tildaba determinada opinión de *minus probabilis* que la contraria; de otra afirmaba que *tacite fatetur se contradicere dictis sanctorum*, mientras de otras más denunciaba que se erigían *contra determinationem omnium theologorum* o *contra determinationem Ecclesiae*...; para finalmente aseverar que, puesto que mediaba una reprobación eclesiástica –la de Reims–, la *opinio verbosistarum* era en su conjunto reputable como *falsa, erronea et heretica, si pertinaciter fuerit asserta*.[61] Fuera de los procesos eclesiásticos, el lenguaje de la censura operaba de forma diríamos que natural en el terreno de la discusión teológica. Contemplar aquí a Martínez de Osma en el papel de acusador y defensor de la ortodoxia nos permite entender mejor, tal vez, su 'despreocupada' reacción inicial ante los detractores de su doctrina sobre la confesión. Que López de Salamanca escribiese contra él acusándolo de hereje formaba parte de las acostumbradas escaramuzas universitarias. Otra cosa es que ese lenguaje –el mismo lenguaje, reiterémoslo– pasase a ser utilizado, no ya *doctrinaliter*, sino *iudicialiter*.

Sobre el marco censorio bajo el que se resolvieron los sucesivos actos inquisitoriales contra Martínez de Osma no podemos ya extendernos demasiado en este estudio. Se hace urgente, de hecho, profundizar en la línea de los trabajos de Koch o Koser, y dar cuenta, muy en especial, de las transformaciones que las herramientas de la censura sufrieron a lo largo del siglo XV.[62] Porque los dos procesos osmianos poco o nada tienen que ver con esas otras causas (contra mercaderes judaizantes, zapateros blasfemos o campesinos descreídos) sobre las que abundan actas inquisitoriales contemporáneas; y sí con una larga cadena de expedientes universitarios de censura académica (derivados a menudo a instancias episcopales, papales o conciliares) que durante los siglos XIII a XV fueron instruidos contra bachilleres y maestros teólogos. En lo fundamental, se reconoce en los procesos de Zaragoza y Alcalá la misma praxis establecida en este tipo de procedimientos europeos: la constitución de comisiones de teólogos a los

60. Gilbert de la Porrée consideraba que las personas de la Trinidad no se oponen en la esencia, sino en las *relaciones*. Sin embargo, su intelección de las relaciones como accidentales y extrínsecas no se juzgó compatible con la ortodoxa unidad esencial. La doctrina porretana fue atacada por Bernardo de Claraval y reprobada en Reims.

61. La última referencia en Martínez de Osma, *Responsio*, p. 97 (para el resto hemos espigado aquí y allá: *Repetitio*, pp. 47, 48, 53-54, 61, 66, 160).

62. Koch (1930); Koser (1963). Una útil visión de conjunto de toda la época medieval en Courtenay (1989) y Miethke (2014). Cf. además, para los siglos XVI y posteriores, Cahill (1955), Pozo (1959), Neveu (1993) y Vega Ramos (2013).

que se concede la potestad de juzgar en casos de herejía (teólogos que pueden igualmente emitir informes particulares); la rutina de extractar de las obras bajo sospecha una lista de *articuli*, *propositiones* o *conclusiones* evaluables; y, de forma muy característica, la calificación de esas *propositiones* mediante una gama más o menos amplia de *notas teológicas* que modulan y gradúan la gravedad del error. Es justamente el desarrollo a lo largo del siglo XV de este léxico censorio, del que arriba hemos ofrecido una breve cala (¡y en una obra del propio Osma!), el que aguarda aún un análisis pormenorizado.

En la cúspide de la desviación doctrinal se halla, obviamente, la *propositio haeretica*, en la que lo que se recrimina es la voluntad de dogmatizar de manera explícita contra los artículos de la fe o las verdades católicas;[63] o de sustentar y favorecer cuestiones ya juzgadas y condenadas por las autoridades eclesiásticas.[64] La *pertinacia* era habitualmente componente primordial en la identificación de la herejía, y aun cuando no existiera una determinación oficial de la Iglesia, persistir en ideas propias, interpretaciones inhabituales de la Escritura o *novae opiniones* era de por sí síntoma, por arrogante, de un pensamiento herético:

> El autor de este opúsculo, contra aquello de los *Proverbios*, capítulo III: "No confíes en tu conocimiento", y obstinándose en sus propias imaginaciones, ha despreciado a los solemnes doctores de la Iglesia y se ha desviado de la verdadera doctrina y del estilo armónico y claro de estos, fraguando nuevas interpretaciones.[65]
>
> ...porque quando fabla, piensa que fabla por la boca de Dios; e no es así, porque él fabla de proprio spíritu e tal como en propria gloria se regala.[66]
>
> ...siguiendo çerca de lo suso dicho nuevas opiniones, y no verdaderas, reprovadas comúnmente por los doctores cathólicos de la santa Madre Yglesia, sembrando e publicando perversa doctrina e aquella que vos ha paresçido mejor, e non declarando ni ynterpretando ni dando seso a la Escriptura divina e sacro Canon la ynterpretaçión e seso quel Espíritu Santo, cuya es, le da; e que por yntruytu de gloria vana adaptáis e avéys adaptado el sano entendimiento de la Sagrada Escriptura a vuestro juysio particular.[67]

63. Jiménez de Prejano, *Confutatorium*, f. f5v: *Que omnia falsissima sunt et heretica contra rectum fidei et Ecclesie dogma*.

64. López de Salamanca, Defensorium, p. 146: *Porque aquella [opinión] que aqueste llama más razonable es ya damnada por los conçilios, en tanto que ya pasó en cosa juzgada y es herege todo aquel que la sigue e aquellos varones e letrados en que la funda fueron hereges*; Jiménez de Prejano, *Confutatorium*, f. h4v: *Hoc esset incidere in heresim Pelagianam iam dapnatam. Item hec positio est condempnata in Concilio Constantiensi*.

65. Jiménez de Prejano, *Confutatorium*, f. a1r. Hemos traducido el texto, que puede leerse completo en el Apéndice II. Otro claro ejemplo, *ibid*., f. i4v: *Et istud non factum est bona intentione ad docendum, sed ad involvendum et obfuscandum pauca sapientes, ut sic non intelligentes, admirarentur altitudinem doctrine eius*.

66. López de Salamanca, *Defensorium*, p. 157. Y en los *Articuli quodlibet*, p. 74: *Heretici locuntur proprio spiritu et non Spiritu Sancto*.

67. Labajos Alonso (2010a: 95). El pasaje procede de la carta citatoria enviada a Osma ya como acusado.

Y es que el procedimiento censorio se erige en una suerte de asedio envolvente, de tela de araña urdida para tratar de asfixiar, de cegar salidas, de estrechar el cerco en torno al presunto hereje. Que casi siempre está ya condenado de antemano. De un antiguo sistema que únicamente ponía al descubierto el *error* (un error que podría trocarse en *haeresis* si se defendía pertinazmente), se pasó a partir del siglo XIII a una estrategia de acopio de imputaciones, acusaciones o reprobaciones diversas. Las listas y los informes de calificación se hacen más extensos –las eventuales condenas posteriores, más sucintas y condensadas, se basan en ellos– y se multiplican las valoraciones o *notas*. Muchas de estas notas están tomadas del ámbito puramente dialéctico, para, sin necesidad de alcanzar el vértice de la herejía, minar la credibilidad del censurado insistiendo en la defectuosa calidad de sus razonamientos: además de *erroneas* y *falsas*, a las proposiciones se les achaca ser (en adelante todos los ejemplos están extraídos de López de Salamanca, Jiménez de Prejano o los procesos de Zaragoza y Alcalá) *absonas*, *absurdas*, *improprias*, *frivolas*, *inutiles*, *ridiculosas*; o de contener una *abusio terminorum*; o de, recurriendo a la argumentación silogística, ser *contradictorias* u opuestas a una verdad de fe; o de ser menos *validas*, *rationabiles*, *probabiles* o *favorabiles* que las opiniones contrarias... Más lesiva para los intereses del acusado es la táctica de sembrar sobre sus razonamientos la presunción de culpabilidad, en la línea instituida por el canon atribuido a Esteban I *Dubius in fide infidelis est*.[68] Sin necesidad de demostrar que la herejía es manifiesta, las proposiciones se convierten, así, en *temerarias* o *praesumptuosas*, cuando se fundan sobre juicios personales; o por ello mismo en *a communi fide deviantes*, o en opiniones que *non bene consonant intentioni Ecclesiae*, o que se descargan *contra doctrinam omnium doctorum catholicorum* (pero repárese en que también Osma acudía a estos argumentos en la *Repetitio* antes citada). Basta acercarse a una fibra sensible o controversial –incluso cuando la Iglesia no se ha pronunciado oficialmente al respecto– para activar el reproche, la suspicacia: aun suficientemente razonadas y argumentadas, las *propositiones* pueden resultar *arrogantes*, *suspectas*, *sapientes errorem*, *sapientes haeresim*, *indirecte haereticas* o *aequipolentes haeresi*; o *male sonantes*, cuando lo que el censor tiene cuenta no es el fondo del asunto sino su formulación, la mera superficie de las palabras: "Tal y como está expuesta (*prout iacet*), o tal y como suena (*secundum sonum*) –puntualizan muchos de los votos en el proceso de Alcalá– la proposición es falsa, o errónea, o dudosa, o herética...". En este sentido, probablemente nada hay más rentable en los procedimientos censorios que el *escándalo*, que traslada al encausado la intención de poner en riesgo la fe de las almas más sencillas y vulnerables con conclusiones *scandalosas*, *damnosas*, *perniciosas* o *periculosas*:

> Es este error tan peligroso a los creyentes humilldes e simples que no se puede peor estimar.[69]

68. *Liber extra*, 5.7.1. Aducido por López de Salamanca, *Articuli quodlibet*, p. 67.
69. López de Salamanca, *Defensorium*, p. 135.

La mejor prueba de que, cuando se resolvió incoar el proceso, Martínez de Osma había sido ya anticipadamente condenado es la coincidencia sustancial entre la bula *Gregis nobis*, de junio de 1478, que autorizaba a Carrillo a iniciar la causa para probar las acusaciones vertidas (*quasdam falsas, sanctae catholicae fidei contrarias, erroneas, scandalosas et male sonantes propositiones*), y la bula *Licet ea*, de agosto de 1479, que 'probaba' y sancionaba la herejía utilizando la misma fórmula acumulativa:

> ...dicimus falsas, sanctae catholicae fidei contrarias, erroneas, scandalosas ac fidei veritate alienas ac sanctorum patrum decretis et apostolicis constitutionibus contrarias fore, manifestam haeresim continere.[70]

Y una última observación. La sentencia alcalaína contra Osma ha de valorarse necesariamente dentro de los parámetros de las causas académicas. Salvo que hubiese hecho gala de una pertinacia desafiante y envalentonada, el maestro difícilmente hubiera podido acabar en la cárcel o en la hoguera (a diferencia de lo que ocurría en otros procesos inquisitoriales, con los que es un absoluto extravío establecer comparaciones). De un teólogo errado se esperaba, ante todo, que abjurase de sus ideas y reconociese sus yerros, algo que, como ya dijimos, pudo haberse conseguido sin el aparato y el estrépito de un *macroproceso* publicitado a los cuatro vientos. Es por ello que la sentencia, que a la abjuración sumó la quema del *De confessione* y un año de inhabilitación y destierro, no semeja demasiado benévola. No había nunca en estos casos, bien es cierto, un ensañamiento innecesario o una persecución ulterior –Osma continuó siendo racionero de Salamanca y canónigo de Córdoba, habría podido regresar a su puesto de maestro jubilado en el Estudio, y tampoco fue estorbada, tras su muerte, su voluntad de ser enterrado en la catedral o de instituir una capellanía–,[71] pero el golpe había sido durísimo y el daño moral indeleble. La independencia de criterio, la honradez y la brillantez intelectual caían doblegadas ante el principio inmovilista del *Nolite sapere plus quam oportet*. Más allá de la defensa (consintamos en que para algunos bienintencionada) de la ortodoxia, más allá de la coyuntura política, a Martínez de Osma lo derrotaba en su propio terreno, el universitario, la mediocridad sangrante de los Caloca, los Ocaña, los Sancti Spíritus.

70. Labajos Alonso (2010a: 176).

71. Sobre el testamento de Osma y sus mandas, veáse Marcos Rodríguez (1955 y 1980). En los procesos que se saldaban con cárcel o incluso muerte solían concurrir circunstancias extraordinarias (como enfrentamientos políticos o presiones en las más altas esferas del poder). Como demuestran suficientemente Thijssen (1995, 1998) y Moule (2016), los teólogos que se retractaban solían retomar sus carreras eclesiástica o académica, y no eran tenidos formalmente por herejes.

Apéndice I

Juan López de Salamanca, *Defensorium fidei contra garrulos preceptores*

Editamos únicamente la nota conclusiva del Ms. 17-24 de la Biblioteca Capitular de Toledo, que Ramón Hernández publicó incompleta: López de Salamanca (1978: 17-18). Hemos tenido en cuenta, además, la copia dieciochesca del Ms. 13087, ff. 238r-241r, de la Biblioteca Nacional de España. Hemos intentado reconstruir en lo posible la parte final del folio, que se halla suelta y deteriorada, con una afectación al texto que es hoy mayor de lo que era en el siglo XVIII.

[F. 57r] Por quanto a todos los latinos generalmente les agradan más todas las escripturas en latýn que en romançe, por ser más dulçe e comprehendiosa lengua, podrían dezir maravillas del reverendo señor maestro frey Juan López no le ser tan loable escrivir contra el reverendo maestro de Osma en romançe como en latýn. Quanto más aviendo escripto el maestro de Osma en latýn, no pareçía congruo impugnarlo en romançe; no sabiendo los tales cómmo el maestro frey Juan López tiene fechos tres tratados en latín de asaz escriptura contra el dicho maestro de Osma. El que verlos querrá fallarlos ha en poder del liçençiado Costana. Por ende sepan todos los que este tratado leyeren que el dicho maestro frey Juan López vino a disputar esta materia a Salamanca con el dicho maestro de Osma, e le requirió que veniese a las escuelas a la disputa, que ge la entendía toda impugnar por herética, y el dicho maestro de Osma no quiso ant'él disputar, seyendo requerido por los señores deán e arçediano e chantre de la Yglesia de Salamanca,[72] e asimismo por los reverendos maestros en theología frey Pedro de Caloca e frey Diego de Betonio e frey Juan de Sancti Spíritus, e por mí su procurador que esto aquí escriví dentro en el coro de la dicha Yglesia mayor, y a todos denegó la disputa. Y como algunos cavalleros y regidores y otros nobles que estavan en las escuelas esperando la disputa viesen que no venía, en esecuçión pedieron por merçed al dicho maestro frey Juan López que, para quitar algunas dudas de sus conçiençias que contra desto avían oýdo, les quesiese informar de la verdat católica en romance. E a su re[que]sta fizo este breve tratado. Asim[ismo] [...] dicho maestro de Osma fizo otro tratado en [...] la señora duq[uesa de Al]va sobr'esta ma[teria] de [...] conminó al dicho ma[estro] [...] frey Juan Lopez r[...] [en romance]. Esto se escrive p[ara] atajar murmuracion[es], [...]fecciones y contentar a los [que] razonablemente lo po[...]ían dezir, no sabiendo la v[erda]t.

72. En 1477, el deán era Álvaro de Paz, el arcediano Diego Botello, y el chantre Alvar Pérez.

Apéndice II

Jiménez de Prejano, *Confutatorium errorum contra claves Ecclesie*

Ofrecemos el prefacio y el epílogo del *Confutatorium* a partir del ejemplar de la Biblioteca Universitaria de Salamanca (I/362), digitalizado y accesible en línea.

[Prefacio]

[F. a1r] *Confutatorium errorum contra claves Ecclesie nuper editorum incipit feliciter.*

Reverendissimo in Christo patri ac magnificentissimo domino domino Illefonso Carrillo, divina miseratione archiepiscopo Toletano et Hyspaniarum Primati ac Castelle maiori cancellario, Petrus Ximeni de Prexano in theologia magister indignus et canonicus Toletanus, post manuum oscula seipsum cum omni prontitudine obsequendi.

Siquidem, dinissime Primas, destinari michi iussit dominatio vestra reverendissima libellum quendam Confessionum, seu Confessionale nominatum, nuper editum, quem quidam scola[s]tici viri a Salamantina universitate tanquam de falsitate suspectum, vestre reverendissime paternitati examinandum, corrigendunque transmiserant, mandavitque michi servulo suo eadem reverendissima dominatio vestra suis litteris seppe et verbotenus pluries quatenus eundem libellum et legerem et viderem eum super dubiis in eodem contentis, in scriptis redigerem. Verum, reverendissime domine, quod indefessa circa plurima occupatio, que litteris minime vacare sinit, corporisque indispositio, et quod amplius est, ingenii tenuitas sapienciequе penuria legitime excusabant, obediencia victimis prelata et reverencialis amor subiere coegerunt. Divino igitur enixus auxilio et umbra reverendissime dominationis vestre proctetus [*sic* por *protectus*], conabor reverenter obediens eiusdem reverendissime paternitatis vestre parere mandatis.

Et que per catholicos tractatores asserta comperero, fideliter referam ac profundissime sapiencie reverendissime dominationis vestre examinanda corrigendaque offeram. Potius vero initar doctorum auctoritatibus quam propriis illationibus, ut si quisquam rationes veras proterve calumniari aut subterfugere contendat, nichilominus sanctorum et doctissimorum virorum venerabiles sentencias contemnere erubescat, et ob hoc ipsa originalia inseram. Conditor enim illius opusculi contra illud Proverbiorum III: 'Ne initaris prudencie tue' [*Prov*. 3.5], propriis imaginationibus, solemnes Ecclesie doctores sprevit et ab illorum vera doctrina ac composito et perlucido stillo, nova commenta confingens, deviavit. Ego vero contraria via incedam, nam mea parvipendens illorum egregiorum doctorum preclara documenta ad fulcimentum veritatis in medium conferam et si prolixitatis occasio videatur. Non debet autem reprehensibile iudicari si eadem auctoritas in diversis locis aducatur secundum exigenciam materie subiecte.

Dividetur autem presens opus in tres partes principales. In quarum prima premitentur quedam generalia de sacramentis. In secunda autem genera materie dicetur breviter sub compendio de penitencia virtute et de penitencia sacramento. In tercia vero confutabuntur errores in prefato libello doctrinaliter inserti. Profiteor autem in dicendis non odio aut invidie, livore seu aliqua passione moveri, sed caritate, obediencia ac zelo veritatis ortodoxe et sacramentorum fidei. Et si quod Deus avertat sacre doctrine aut sanctorum et catholicorum doctorum recto dogmati absonum quidquam scripsero, non arroganter aut pertinaciter sed ignoranter me dixisse fateor, subicioque me et dicta mea corre[c]tioni et determinationi apostolice sedis, que est magistra veritatis.

[Epílogo]

[F. n1r] Notandum quod cum predictum opus fuisset comunicatum et publicatum in studio Salamantino, ubi confectum fuerat, exorta sunt scandala et scismata. Quibusdam asserentibus prefatum libellum continere plurimas propositiones falsas, erroneas, scandalosas et hereticas, aliis vero defendere conantibus, unde recursum est ad reverendissimum in Christo presulem et dominum dominum Illefonsum Carrillo Archiepiscopum Toletanum et Hyspaniarum Primatem, et ei humiliter per quosdam supplicatum est quod sua reverendissima dominatio dignaretur facere examinari prefatum libellum et declarare quid verum et quid falsum, quidve tenendum et quid reiciendum, ut predicta scandala et dubia tollerentur. Ille vero zelo fidei accensus hec omnia per proprium nuncium sanctissimo domino nostro Sixto Pape quarto intimavit, et sua sanctitas statim per suam bulam plumbeam prefato domino archiepiscopo predictum negocium plene commisit, cum potestate convocandi quoscumque sapientes et literatos viros seculares et regulares, per censuras compellendi quod convenirent ad locum per suam reverendissimam paternitatem consignatum, et cum consilio illorum examinandi prefatum libellum et condempnandi vel aprobandi etc. Qui predictus dominus Archiepiscopus devote et reverenter mandatum apostolicum convocabit plurimos magistros et doctores et licentiatos in Theologia et in Iure, et sapientes tam seculares quam regulares per censuras compellens eos venire ad locum de Alcala de Henares, ubi prefatus dominus Archiepiscopus residebat. Et omnibus et singulis ad predictum locum convenientibus copiosissime et splendide de victualibus et necessariis provideri iussit, et fecit tam pro personis quam pro familiaribus et animalibus quamdiu ibidem permanserint. Et per dies multos predictum libellum diligentissime in sua presentia examinari fecit. Et tactis ab omnibus et singulis literatis predictis cruce et sacrosanctis Evangeliis, singulorum vota petivit et exegit coram notario publico presentibus plurimis magistris et doctoribus et notabilibus personis in dignitatibus constitutis, et veritate manifeste comperta, assignato iudicialiter die apud ecclesiam beate Marie in predicto loco de Alcala de Henares, spectaculo eminentissimo facto cum publico sermone in presentia prefatorum literatorum et maxime multitudinis secularium predictum libellum et contenta in eo apostolica auctoritate condempnavit et dampnavit, et eum ibidem publice comburi iussit et fecit. Precipiens sub anathemate in omnibus civitatibus ubi libellus ille inveniretur simile fieri, et omnibus et singulis illum habentibus comburere et igni tradere. Magister autem prefatus, actor illius opusculi, iudicialiter vocatus in monaterio Sancti Francisci eiusdem loci in publico sermone et coram omni populo errores predicti libelli per eum confecti publice adiuravit. Postea vero prefatus reverendissimus dominus Archiepiscopus omnia per eum cum consilio predictorum facta et sententiata prefato sanctissimo domino Sixto Pape quarto per proprium nuncium transmisit et intimavit. Que sua sanctitas iussit et fecit in sua curia diligentissime examinari et inventum est omnia et singula per prefatum dominum Archiepiscopum, rite et recte et bene facta.

Et ita aprobavit et confirmavit per suam bulam plumbeam, cuius de verbo ad verbum tenor sequitur. Et est talis: [sigue el tenor de la bula *Gregis nobis*].

Apéndice III

Petri de Ponte a secretis domini Alfonsi Carrillo Archiepiscopi Toletani compendium

Transcribimos directamente del Ms. I.5.B.2.3 del Archivo Capitular de Toledo, teniendo asimismo a la vista la copia del Ms. 13087, ff. 119r-176r, de la Biblioteca Nacional de Madrid.[73] Para las partes no extractadas ofrecemos, cuando las hay, las referencias bibliográficas pertinentes.

[Petri de Ponte ad Illustrem D. Alfonsum Carrillo Archiepiscopum Toletanum epistola sive prologus][74]

[f. 1r] *Inclito ac reverendissimo in Christo Patri domino Alfonso Carrillo, divina miseratione Archiepiscopo Toletano Ispaniarum Primati, ac Regni Castelle maiori Chancellario omnium benefactorum dignissimo, Petrus de Ponte eius humillimus secretarius se totum cum omni obedientia et reverencia ad manuum oscula sacrarum.*

Cum opera tue illustrissime dominacionis, inclite presul, mecum excogito, dumque rerum gloriam et splendorem mente revolvo, admirari mihi pocius quam fari certe contingit nempe tue delapse etatis felix processus diuturni labores et noctes insopnes quibus te ab ipsis ut ita dicam cunabulis Deo devovisti, personam tuam non quidem ut mortalem venerari, sed ut celitem colere quodammodo innuunt. Cum enim te intueor, celeberrime antistitum celeste quodam oraculum, et sapiencie habitaculum aspicere videor, hec dum mecum tacitus ipse pensito, ingratitudinis labe maculari me crederem, nisi tuas que in meas devenerunt manus epistolas ministerio calami mei memorare[m]. Facilis est labor nec premiandus quum michi tue magnitidinis nomen offero, sed tantum quod manus tue fecerunt recolo, colegi fragmenta ne pereant, noloque dum vita hos reget artus gesta tua gloriosa oblivionis nubilo caligari. Quippe inmortalem deum offendit qui opera laude digna quum memorare potest obliterari patitur. Quis michi tribuat ut exarentur ipsa in libro stillo ferreo, et plumbi lamina vel certe sculpantur in silice veruptamen ne adulatorio vicio sucumbam taceo, quod de te uberrimi etiam oratores mediocriter edissere minime possent utinam et laboriusculo meo tue sit complacitum reverende paternitati quam Deus preservet a noxiis.

73. Una descripción del manuscrito, debida también a Burriel, puede leerse en el Ms. 13037 de la Biblioteca Nacional de España, ff. 110r-111r (y 128r-129r). Al final del cuaderno se copió, en letra distinta, una interesante carta desconectada totalmente del 'caso Osma': *Suplicación que fizo el rey de Portugal quando entró en Castilla* (Ms. I.5.B.2.3, f. 33v = Ms. 13087, ff. 177r-v). El título que aquí damos al *Compendium* no se halla en el original; lo brinda el Ms. 13087: *Petri de Ponte a secretis domini Alfonsi Carrillo Archiepiscopi Toletani Compendium actorum Congregationis theologorum Compluti habitae adversus magistrum Petrum Martinez de Osma, anno M. CCCC. LXXIX.*
74. El titulillo, de nuevo, solamente consta en el Ms. 13087, f. 120r.

Hec sunt orationes et alia que in presenti compendio continentur

[1] Coram serenissimo domino domino Iohanne Dei gratia rege Castelle Legionis etc., reverendi patris ac domini Alfonsi Carrillo, apostolice sedis prothonotarii, administratoris Ecclesie Seguntine, redeuntis ex legatione Concilii Basiliensis et Curia Romana, ubi fuit per decem et sex fere annos ab infancia sua optima oratio.

[2] [f. 1v] Eiusdem reverendi domini prothonotarii et administratoris ad orationem dominorum capituli dicte Ecclesie Seguntine responsio et gratiarum actio.[75]

[3] Reverendissimi in Christo patris ac domini domini Alfonsi Carrillo Archiepiscopi Toletani Ispaniarum Primatis etc., domini mei illustrissimi ac benefactoris, coram reverendis in Christo patribus episcopis et prelatis et Ecclesiarum ac prelatorum venerabilibus procuratoribus in Concilio provinciali de Gomiel oratio.

[4] Alia eiusdem reverendissimi domini in eodem concilio de Aranda oratio.[76]

[5] Coram eodem reverendissimo domino in colacione gradus doctoratus in utroque ad reverendum dominum N. Francum, apostolice sedis prothonotarium ac legatum et colatorem, per quendam secretarium suum oratio in comendacionem venerabilis domini Thome de Cuenca utriusque iuris licenciati canonici Tholetani et eiusdem reverendissimi domini consiliarii dignissimi.[77]

[6] Coram eodem reverendissimo domino Archiepiscopo conferente gradum magisterii sacre theologie venerabili fratri Martino de Caso ordinis sancti Francisci per Petrum de Ponte ipsius reverendissimi domini secretarium humillimum oratio.[78]

[7] Coram serenissima domina domina Helisabeth principe Castelle Regina, Sicilie etc. illustrissimi domini ducis Burgundie legatoris oratio.

[8] Eiusdem reverendissimi domini Archiepiscopi ad eosdem oratores Burgundie oratio et graciarum accio.

75. Las dos primeras piezas son los discursos que Carrillo, entonces protonotario apostólico y administrador del obispado de Sigüenza, pronunció a su regreso del Concilio de Basilea ante don Juan II y ante el propio cabildo seguntino. Permanecen inéditos.

76. Las *orationes* [3] y [4] han sido editadas por Pérez González [2007: 87-99], a partir de la copia del Ms. 13087, no del original toledano. Son los parlamentos de apertura del concilio de Aranda de 1473.

77. Inédita es asimismo esta pieza [5], un discurso pronunciado por un secretario de Carrillo, en presencia del legado pontificio Nicolás Franco, cuando este confirió el grado de doctor en ambos derechos a Tomás de Cuenca, canónigo toledano y consejero del arzobispo (sobre el que hemos hablado en la nota 52). El discurso debe fecharse aproximadamente entre 1476 y 1478: Cuenca era aún licenciado en noviembre de 1474 (Marcos Rodríguez, 1964, n.º 786), mientras que el nuncio Nicolás Franco llegó en abril de 1476 a la Península, donde permanecería al menos hasta la *congregación* de Sevilla de 1478 (Fernández Alonso, 1963).

78. Del franciscano fray Martín de Caso no poseemos muchas informaciones. Su nombre aparece en 1484 en las *Instrucciones* inquisitoriales que redacta fray Tomás de Tormedada, como asesor-inquisidor en Córdoba: Llorente (1812-1813: I, 366). Este discurso del *Compendium* sitúa claramente a fray Martín en la órbita del arzobispo Carrillo: en su presencia pronuncia su secretario Pedro de Puente una *oratio* de concesión del grado de maestro en teología, probablemente por las mismas fechas que en que hemos situado la *oratio* anterior; de acuerdo con Lop Otín (2003: 501), Pedro de la Puente está documentado como secretario arzobispal entre 1476 y 1480.

[9] Domini Iohannis de Lucena doctoris ad eosdem oratores oracio.[79]

[10] Gloriosus ac semper recolendus processus contra Magistrum Petrum Oxomesem, sacre Theologie professorem, per reverendum dominum meum predictum super libello Confessionis, ne dicam scandali per ipsum magistrum condito, qui utinam non fuisset.

[11] Eiusdem reverendissimi domini in capite processus predicti prima oracio.

[12] Reverendi domini Telli de Bonadie, Decretorum doctoris, Archi- [f. 2r] diaconi Toletani in eodem processu oracio.

[13] Petri de Costana, Theologie licenciati, super eodem oracio.

[14] Domini Didaci de Çamora, Decretorum doctoris, regis consiliarii, in excusacionem Universitatis studii Salamantini super eodem negocio oracio.

[15] De mandato dicti reverendissimi domini ad reverendos magistros etc. prefate congregationis per Petrum de Ponte eiusdem domini secretarium super eodem brevis exortatio.

[16] Scribuntur omnium doctorum magistrorum etc. qui dicto examini interfuerunt nomina.

[17] Conclusiones discusse tandemque dapnate ex libello predicto in medium producte.

[18] Relacio brevis de mediis actibus processus.

[19] Alia relacio processionis et sententie super eodem.

[20] Coram prefato reverendissimo domino statim post prolacionem sententie de rogatu dominorum dicte congregacionis per Petrum de Ponte eiusdem reverendissimi domini secretarium oracio et pro optima negocii expeditione graciarum accio.

[21] Alia relacio citacionis contra dictum magistrum in execucione sentencie et aliorum actuum.

[22] Abiuratio presencialis dicti magistri in forma iuris canonici.

[23] [In expedicione huius compendii oracio].

[...]

[10] [f. 18v] *Gloriosus ac semper recolendus processus contra Magistrum Petrum Oxomesem, sacre theologie professorem, per reverendissimum dominum dominum meum Alfonsum Archiepiscopum Toletanum predictum super libello Confessionis, ne dicam scandali per ipsum magistrum condito, qui utinam non fuisset.*

79. Los ítems [7], [8] y [9] son el discurso que los embajadores del duque de Borgoña, don Carlos el Temerario, pronunciaron ante la princesa Isabel, en 1472, y las respuestas a esos discursos del arzobispo Carrillo y del protononario Juan de Lucena. Solo la última de estas *orationes* cuenta con una edición moderna: Miguel Briongos (2012: I, CLIX-CLXX).

Incipit processus contra magistrum Oxomensem

Quemadmodum rei turpis memorie tedet audientem, ita optimos viros laudabililium actuum recordacio delectari consuevit. Anno itaque a nativitate Domini millesimo quadringentessimo septuagessimo nono Pontificatus sanctissimi in Christo patris, et domini nostri, domini Sixti divina providencia Pape quarti anno octavo, dum bellorum et guerrarum anfra[c]tus per nostram Ispaniam quodammodo acquiescerent, et pax quamvis palpitans paulatim pullularet, priusquam reverendissimus in Christo pater dominus ac dominus Alfonsus Carrillo miseracione divina Archiepiscopus Toletanus, Ispaniarum Primas ac regni Castelle maior Chancellarius dignissimus sculpta pace, rebusque suis compositis tranquilitati sue et quieti sallubriter providisset, quum prefatus sanctissimus dominus noster Papa eidem illustrissimo domino Archiepiscopo dilucidandi, declarandi ac decidendi nonnullas propositiones ac conclusiones falsas, erroneas, hereticas ac male sonantes in regnis predictis, precipue in universitate Salamantina, per suam bullam divinitus ut credo commissiset, ipse reverendissimus dominus nunquam salutari occio vacuus, non quidem lente, [f. 19r] aut segniter rem ipsam exorsus est, set tanti animi ardore fidei temeritatem siciebat ut quamquam difficilimam causam ado, et periculosam, temptare tenebatur, sibique a plurimis et fide et autoritate prestantissimis sepe fuisset suggestum et monitum consulcius esse intemptatum relinquere negocium quam post inchoatam causam turpiter resipiscere. Verumptamen christianissimus presul credens proculdubio Deum sibi adiutorem cordi erat, sibi illud prophete: *Ne timeas a facie eorum quia ego tecum sum, ut eruam te* [*Ier*. 1.8], rem tam audater quam graviter agressus est in Domino. Ceterum vir devotissimus de propriis viribus diffidens divinum axillum [*sic*] sedulo invocabat: *Exurgat*, inquit, *Deus, et dissipentur inimici eius, et fugiant qui oderunt eum a facie eius* [*Ps*. 67.2]. *Adiuva nos, Deus salutaris noster, et propter gloriam nominis tui libera nos*. Quanta fuerit dignissimi Primatis nostri in re ipsa providentia, in procesu maturitas, in iudicio animadversio, in conferendo suavitas, in proposito rectitudo, indigna oracio nostra edissere non valet. Taceant nunc oblactratores, si qui sunt, quia pocius divinum hominem quam humanum in conficiendis rebus contratatre videbamur, cum enim ob negocii magnitudinem et difficultatem angustie fuissent undique, et diversarum opinionum et morum homines hinc inde prorrumperent, nunquam gravissimus Primas vel in fronte asperus, aut verbo insipidus cuiquam visus est, set tanta faciei serenitate et sermonis suavitate cunctorum animos demulcebat, ut nemo foret qui hominis sapienciam ac sanctimoniam non miraretur. Taceo humanitatem ac liberalitatem ipsius in excipiendis et ospitandis reverendis magistris ac doctoribus, et aliis viris eruditissimis victualium vero et alimoniarum opulenciam, quibus ipse pater familias [f. 19v] afluentissime totam concionem refrigerabat narrare non sufficio, non credo Alexandrum in muneribus largiorem, nec Cesarem Iulium in distribuendo animosiorem. Quippe post decretam citacionem contra reverendum magistrum Petrum Oxomensem canonicum Cordubensem, cathedram Theologie studii Salamantini regentem, sub libello Confessionis ab eodem magistro condito, et publice lecto, nonnullas hereses et falsas ac erroneas et scandalosas opiniones ut tunc asserebatur continente, vocatisque compluribus gravissimis actoritate et sciencia viris magistris et doctoribus sacre Theologie et Iuris Canonici Arciumque professoribus, quorum nomina ad perpetuam rei memoriam inferius scripta sunt, ad statutum diem videlicet quintadecimam Maii anni prefati coram reverendissimo domino predicto omnes pariter convenerunt, quamquam reverendissimus magister Oxomensis asserens se infirmitate preocupatum non comparuit sed convalescendi inducias per procuratorem peciit, que sibi facile concederentur. Nisi in tanto discrimine et scandalo palpitante fide res posita fuisset adeo quod, nisi

cicius sedaretur, corda fidelium rabies illa paulatim suppeditaret, fit itaque omnium predictorum virorum cum Primate nostro tan gravissimus quam decorus et celeberrimus concursus. Mirantur omnes presulis nostri actoritatem, stupent benivolenciam, providenciam recensent, liberalitatem mutuis sermonibus laudant et quod gravitati tanta suavitas inmixta sit adinvicem conferunt. Die igitur dominica in palacio dicti reverendissimi domini post misse Sancti Spiritus, cum cantoribus et maximo iuxta morem apparatu celebritatem, peractis omnino divinis cerimoniis prefatus noster antistes stratum [f. 20r] magnum serico et aliis preciosis paramentis fulgentem ascendens sedentibus ordinate dictis reverendis patribus et dominis magistris et doctoribus etc. facto silencio in hunc modum inclitus peroravit Primas.

[11] *Eiusdem reverendissimi domini mei Archiepiscopi ad dominos huius celeberrime congregacionis in modum lamentacionis oracio*.[80]

Quamquam res ista tam difficilis, tamque gravis mi penitus ignota sit, reverendi patres, veluti fratres amantissimi, posposita certe omni ratione pariter et mea insuficiencia, que me ad silendum pocius quam ad quidquid dicendum invitant et astringunt, nichilominus tamen volo cum Iheremia dicere: *A a a, Domine, nescio loqui* [*Ier*. 1.6], sed quoniam secundum Gregorium *nullum Deo tale sacrificium est quale zelus animarum* [Greg. M. *in Ezech*. 1.12.30] compellit me caritas Christi, et amor fidei ut unum duntaxat insulsum, scilicet et insipidum verbum vestre fraternitati cum omni sincero et cordiali amore in presenciarum brevissime et balbuciendo educam, ut vos saltem sapientes et doctos et prudentes viros ad loquendum in hac re ac vivaciter intendendo provocem et inducam. Audivi ofensis aliqualiter auribus, turbido et tristi animo quod dolenter refero, quedam ut sencio non recte sonancia, que animos Christianorum conturbant, fidem nostram tangencia atque, ut plures asserunt, satis ardenter mordencia. Nec vere credo verba et exortaciones ad vos, sed fletus et singultus emittere potero, lacrimis vero et pro dolore nimio fari nequeo quum video isto turbulento et periculoso in tempore hec novitates que maxime pariunt discordias et alteraciones in publicum audiantur et deducantur. Quomodo igitur vera et eterna bona ex fide Christi consequamur, si eam cothidie vel [f. 20v] ofendimus vel concutimus, ideo animum meum quedam admiracio vehementer propulsat, que talis est, quam utinam non audissem. Nam quum fides antiquorum et modernorum ad necessitatem salutis pertinens una et eadem sit, qua racione, quo iure, quo quesito colore, aut respectu voluntario aut falaci vel causa asentacionis, nos varios et novos in Sacris Scripturis volumus condere intelectus et minus auctenticas interpretaciones manifestare, quum ex recta fide mencium pietas sequi debet actionum. Ideoque bene Apostolus ait: *Volo autem vos sapientes esse in bono, simplices autem in malo* [*Rom*. 16.19]. Exorta nempe erat, proht dolor, contencio aspera, minus honesta, ymmo periculosa disceptatio inter vos, omnes fratres et amicos meos, dilectissimos sacre Theologie professores dignissimos, non de levibus et minimis causis, sed profundissimis et arduis statum orthodoxe fidei, nostre tangentibus. Quare diligenter attendendum est et studiosius exercenda veritatis [*sic*]. Evigilate igitur et nolite peccare, Deum verum trinum et unum minime offendentes. Nam non decet plus sapere quam opporteat, quoniam qui vere docti fuerunt fulgebunt quasi splendor firmamenti et qui ad iusticiam erudiunt

80. El discurso se recoge en las actas del proceso, con leves variantes: Labajos Alonso (2010a: 108-112).

multos, quasi stelle in perpetuas eternitates per fidem certe Deo gignimur et desponsamur. Idcirco ante omnia Deum debemus tota mente diligere et eius legem et sanctorum Patrum scripta radicitus et sine ruga aliqua observare, *per quem*, inquit Apostolus, scilicet *per Christum accepimus graciam et apostolatum ad obedienciam fidei in omnibus gentibus* [Rom. 1.5]. Enim vero Deum tota mente diligimus si ea que divinitus nobis tradita sunt firmissime et absque ulla [f. 21r] dubitatione teneamus redigentes in captivitatem omnem nostrum intellectum in obsequium Christi. Nempe legis auditores non iusti sunt apud Deum, set factores et etiam fautores legis iustificabuntur, fides namque est in corde habenda, in opere ostendenda et in necessitate defendenda necessario quidem est, quia si quis sine fide faciat quantumcumque bona opera nichil sunt quo ad meritum vite eterne et ideo Ro. XIIII: *Quidquid non est ex fide peccatum est* [*Ro*. 14.23]. Nam sine fide impossibile est placere Deo, de quo Aurelius Augustinus sic exorsus ait: *Sicut rami sine virtute radicis arescunt, ita quecumque opera licet optima videantur nulla sunt si a soliditate vere fidei disiungantur*.[81] Quia iustus ex fide vivit, sed quoniam fides sine operibus [*Iac*. 2.20] mortua est, oportet ut omnes curam nedum magnam, ymmo maximam demus circa ea que fidei sunt. Nam falsa est virtus quecumque sit si sine fide reperiatur. Omnes igitur indubie Christiani tenentur fidem Dei defensare et qui non defendit veritatem proditor est veritatis: XI q. 3 [*Decretum Gratiani*, C.11 q.3. c.86]. Nolite ergo iniurias Dei, et fidei vestre defend[ere] usque ad mortem obligamur, qui enim pro fide et fidelium defensione moritur celeste premium consequitur, laboremus utique ut Deo placeamus, ipse est certe finis omnium et summum bonum ad quod aspiramus, et ad quod tendimus, et est ipsa beatitudo, cuius cupiditas omnibus mortalibus inest. Quapropter felicitatem et beatitudinem omnes homines supra omnia naturaliter appetunt, et hec ipsa felicitas et beatitudo sine gracia et dilectione Dei habere minime possunt, nec minus etiam ipsa gracia et dileccio sine observacione mandatorum Dei, et Ecclesie nichil igitur [f. 21v] restat nisi ut omnem vim robur atque industriam ad observacionem mandatorum Dei, et fidei catholice apponere debeamus. Que quidem mandata, ut ait psalmista, mandavit Dominus custodiri nimis [Ps. 118.4]. Quia preceptum dominicum non servare prevaricacionis peccatum est. Qua ex re querenda est via ad ipsam actingendam, id recta fides ostendit, et operacio iusticie, sine qua nemo acceptus est Deo. Qui enim aliter sentit delirat, adeo quis namque tam rudis tam vecors tamque demens Christianus est qui nolit aceptus esse Deo? Set o Deus qui licet vellis omnes salvos fieri, tamen quibus vis bonam, quibus vis malam viam prebes, ideo supplices oremus ad Dominum ut vias nostras et mentes nostras dirigat, ne obscurentur occuli nostri, ne pereamus signanter illorum qui ad illucidandam viam veritatis electi et deputati estis. Ad hec enim gradus et honor magistratus vobis est, istud etiam idem in colacione eiusdem gradus credo iureiurando confirmacione et obligacione promissistis, et sic maius peccatum erit scientis quam ignorantis, et plus nocebit etiam omnibus audientibus, quia facilius trahetur in exicium, si a quoquam aliquid quod absit atemptaretur et dissonum fidei reperietur, et de isto tali posset tunc bene aplicari illud vulgare: *mus in pera, ignis in sinu, serpens in gremio* [*Liber extra*, 5.6.13]. Et ideo graviter, impudenter, indocte atque insipide falitur vel etiam mentitur, qui viam veritatis non agnoscit, aut agnoscendo conturbat. *Odisti, Domine, omnes qui operantur iniquitatem et perdes omnes qui loquuntur men-*

81. La cita se encuentra en Greg. M. *epist*. 4.33.10-12: *Sicut enim rami sine virtute radicis arefiunt, ita opera quantumlibet bona videantur, nulla sunt, si a soliditate fidei disiunguntur*. No obstante, debía de correr también atribuida a San Agustín: véase, por ejemplo, Landgraf (1928: 344).

dacium [*Ps*. 5.7]. Et sic legitur [f. 22r] in Ecclesiastico, quod *omne ex[e]cr[a]mentum erroris odit Dominum* [*Eccli*. 15.13], per maxime de errore facto in fide, et Ecclesia sua et receptis eius, Deus namque fundavit eam in eternum ut ait Paulus gloriosus.[82] Nec utique fundata esset in eternum Ecclesia si fundamentum eius, quod est in Evangelio, violari aut corrumpi potuisset, sed nimirum si nunc oppositum videamus, quia multiphariis gentilium vel male senciendum persecucionibus multisque aliis modis voluit nos Deus comprobare istis temporibus vergente iam seculi occasu quo Salvatore testante huiuscemodi et dicente superabundavit iniquitas, et refrigescet caritas multorum gravis procella et lamentabilis infamia qualis in regno isto ut sic dixerim misero, non solum auribus nostris, ymmo omnium Ispaniarum et multorum aliorum innotuerit. Volunt heu aliqui qui ceteris doctrinarum reddere et docere debebant omnia polui aut confundi, de quibus beatus Luchas dicit: *Ve vobis legis peritis, qui tulistis clavem sciencie et ipsi non introistis et eos qui introibant prohibuistis* [*Luc*. 11.52]. Nonne eam fidem quam nos credimus omnes credunt? Certe non, nec eam quam nos recipimus omnes amplectuntur. Laudabit unusquisque fidem, sed forsam alium intellectum dicet quam Christianus verus profiteatur, ad quos apostolus Paulus loquens ad Hebreos ait: *Doctrinis variis ac peregrinis nolite abduci* [*Hebr*. 13.9]. Legimus nempe quod cum venisset Dominus Ihesus Cesaream que Paneas vocabatur gencium populus habitabat in confinibus et cetera, et lex hoc quod misterium incarnacionis ibi voluit revelare ostenditur, quod fundamentum Ecclesie in fide gencium plurimum consistit, et quum esset eciam [f. 22v] Dominus solus in via orans interrogavit discipulos suos non ut aliquid adisceret quod ignoraret aut de quo dubitaret, sed ut eos de veritate instrueret et errorem hominum per responsionem eorum declararet et illuminaret. Circa quod Origenes dicit quod Christus interrogavit discipulos suos ut nos semper debeamus scrutari qualis sit opinio apud homines de nobis, ut si quid mali dicitur de nobis ocasiones illius prescindamus, si quid autem boni eius causas augeamus, et quando Dominus ab Apostolis quesivit de fide turbarum, dedit nobis intelligendum fore quod circa fidem maior quam de omnibus aliis rebus inquisitio esset facienda.[83] Ideoque omnem operam diligentem et esitantem ad hanc materiam venenosam et periculosam extinguendam et declarandam verissime ac citissime dare debemus. Recordare igitur, recordare Universitas Salamantina, quum per preterita tempora apud te studia propageretur literarum quasi aurea secula dies illos vidimus prosperari elu[c]ere doctrinam, fidem exaltari et omnnes bonos exultare, et universum per orbem palmites tue gloriose audeo dicere fame dilatatos remotis etiam in partibus et longinquis nacionibus emississe nitorem. Namque tua fides et bona opinio fere per totum orbem longe lateque diffundebatur. Nunc autem mesto ac dolenti vultu deiectus et sue contristatus sic humiliabar videns quod fama hec tristis et amaritudine plena huc et illuc aspergitur, veluti navis tempestate fracta que variis in victoribus pellitur lacerata, eo permaxime quum peccatis nostris exigentibus, non omnes ut decet Christiani nomine veros cultores iam nunc invenimus. Quid igitur ista vel alia dubia aut periculosa [f. 23r] falsave doctrina in similibus operabitur nisi ut complures at ferme omnes in fide faciat vacilare, prout certissime nonnullos nescimus iam a veritate fidei satis hucusque devias-

82. El pasaje aludido es *Ps*. 47.9, de manera que en lugar de *Paulus* el copista debía haber escrito *Psalmus*.

83. Desde *Legimus nempe* hasta *esse facienda*, el arzobispo ha seguido a Ludolfo de Sajonia, *Vita Jesu Christi*, pars secunda, 1, III, pp. 2-3 (al hilo de *Mt*. 16). Cf. además Aquino, *Catena in Mt.*, cap. 16, lect. 3.

se, quod enim scimus, loquimur et quod oculata fide vidimus audacter attestamur, et qui in hac villa mea hiis transactis diebus vidit et audivit testimonium perhibuit et scio verum testimonium eius sed quum locutio ista a compluribus quasi impia iudicata est et valde scandalosa, quum vos, reverendi magistri sacre Theologie, dignissimi professores et licenciati prudentissimi variis virtutum floribus omnes insigniti fratres et amici in Christo Iesu dilectissimi viam mandatorum nostis, quum unicuique experto in sua sciencia secundum prophetam credendum sit.[84] Sciencie vestre similiter et consciencie hec omnia excucienda, examinanda, decertanda et cum consilio vestro novissime determinanda decrevi, eo pacto et condicione ut honor summi omnipotentis Dei nostri et status integerrimus fidei nostre orthodoxe et summi Domini nostri cuius officio in hac parte fungor ultra preheminenciam dignitatis primacialis et fama illustrium dominorum magnorum regum dominorum nostrorum et decus istius inclite nacionis tenacius et veracius observentur et eciam promulgentur. Quia non satis suficit secum unusquisque conferre et intelligere, sed et omnes alios quod potuerit ac colendum et cognoscendum Deum et eius sacratissimam fidem totis iuribus cohercere et nedum ingenio, sed viis omnibus possibilibus impellere. Quam ob rem ut vigilantes terroris studio ante nostri occulos forsitam excecati cordis hinc operis vel negligencie culpas illo strenue retribucionis iudicium ponderemus [f. 23v] visceraliter admoneo pensitemusque eterni et magni iudicis adventum et quia error, cui non resistitur permittitur ideo sub dissimulacione minime transeundum est, nec occulis conniventibus obmitendum sed lucidius et protensius procedendum necessum fore iudico, ut discusis tenebris erroris ambulare mereamur in via veritatis. Agite igitur ut de vobis decantetur illud Daviticum: *Beatus homo quem tu erudieris domine et de lege tua docueris eum* [*Ps*. 93.12]. Nichilque profecto erit per quod vestra bona opera magis valeant proficere et elucere quam materiam fidei claram, lucidam et disertam omnibus audientibus relinquere. Nam alias instet memoria preteritorum, dolorem, perpetuam infamiam et vituperium omnibus vobis relinqueret, taliter igitur scructamini Scripturas ut veritatem ex eis enucleantes nos omnes dociores et in fide firmiores faciatis, ita ut ad mandatorum divinorum meritoriam custodiam attingere mereamini et custodiamus illa in cordibus et operibus nostris, per quam custodiam ad summam retribucionem devenire possimus testante illo David propheta: *in custodiendis illis retribucio multa* [*Ps*. 18.12], quam vobis et nobis concedat ille verus custos et retributor Christus Iesus filius Dei vivi, qui vivit et regant per inmensa secula.

[12] *Reverendi domini Telli de Bonadie, Decretorum doctoris, Archidiaconi Toletani in eodem processu oracio*.[85]

Sanctissimus Dominus noster comissit dominacioni in vestris reverendissime ut libellum editum in Universitate Salamantina, in quo errores et forte hereses et male sonantes conclusiones continebantur, ut actorem et eius fautores puniret et mandata aposto-

84. Documentamos por primera vez la máxima *Unicuique experto in sua scientia credendum est* en Pedro Hispano (*Tractatus*, 5.36, p. 76), pero no en los profetas. Tal vez se retrotrae a Aristóteles, *Ética a Nic*. 1094b 27-28.

85. Labajos Alonso (2010a: 112). De nuevo el discurso contiene algunas variantes con respecto al publicado en las actas. Sobre el *bartolomico* don Tello de Buendía, arcediano de Toledo y estrecho *familiar* del arzobispo, y posteriormente obispo de Córdoba, puede verse la completa semblanza de Nieto Cumplido (2014), quien además traduce esta *oratio*.

lica adimpleret. Dominacio vestra reverendissima plures theologos et Decretorum professores [f. 24r] convenire mandavit et multos viros litteratos. Supplicat sancta Ecclesia Toletana, sponsa vestra, ut ad memoriam deducat quantum primus Illefonsus sanctus elaboraverit ut hereses et errores extirparet et quomodo celesti dono per Virginem personaliter premiatus est, vos ergo secundus Illefonsus vestigia predecessoris Illefonsi sectando, et apostolicis mandatis parendo, sic negocium fidei prosequi dignemini ut adeo cuius causa agitur remuneracionem accipiatis, et graciam sedis apostolice consequamini.

[13] *Petri Didaci de Costana, Theologie licenciati, super eodem oracio optima*.[86]

Reverendissime zelator catholice fidei eiusdemque reparator prestantissime, dum opera vestre magnifice dominacionis excogito, vehementer admiror et beatam sue mentis sinceritatem predico et animi puritatem iudico. Equidem possibile necuiquam est in tanti ministerii desiderium venire nisi primum quis se purgaverit a viciis, ac secularibus desideriis fecerit alciorem, cuius rei negocium tam dificulter admittitur ut assumentis animus terreno conditus habitaculo celica contempletur gaudia et humanis renitens blandimentis ad propriam mentem reddire sinat, omnino licebit. Verumptamen cumulus tante perfeccionis in hac degentibus vita, ut rei evidencia docet non sepe contingit. Te autem, o Hispaniarum Ecclesie celeberrimum caput, ut tantorum virorum presens frequencia clamitat, certum est indesinenter hoc igne succendi. Testantur enim de his solicitudinis vestre dominacionis studia noctesque pervigiles, sumptus magnifici, et denique [f. 24v] Christiane religionis inmensa dilectio, non iugiter equalis manens sed in dies semper increcens. Quid amplius vestre Christianissime persone poterit addere mei sermonis oracio, quum ad sumum iam pervenerit apicem se ipsam cum hiis qui adhuc humi repunt humiliorem reddit. O Yspaniarum antistes, o magnificencie decus! Quantum in te religionis esse dicam, quantum in te extimem divini ignis ardorem! Profecto salluberrima pietas magnitudinis dominacionis vestre et dissoluta genua, omnibus modis solidare contendit, et infelices animas humique iacentes ad sumam beatitudinem conatur erigere. Iam iamque, patres colendissimi, ut vestra concernit prudencia, tum ex auctoritate sanctissimi Pape, tum ex sanctione nostri serenissimi Antistitis ad convivium sollepne convocati estis. Set unde nobis, unde tanti negocii sumetur exordium que ei prima principia caput ponetur? Diu ac diu recogitanti mihi non aliunde inicia sumenda videntur quam ex parte verbis Domini mei Iesu Christi vicario suo Petro taliter inquientis: *Quodcumque ligaveris* et cetera, Mat. XVI [*Mt*. 16.19]. Hinc propositi nostri militantis Ecclesie iudiciariam assumunt potestatem ut vere penitentibus sua peccata dimittant et triumphantis Ecclesie beatitudinis capaces efficiant. Merito igitur lugendum est, et vere lugendum si hanc sentenciam quivis aliter sentit animo aut certe sermone docet, quod si catholicus fideli mente consideret a lacrimis se nunquam continere poterit, quum sacramentalis penitencie vestigium nequidem appareat, quod salutis eterne aditum nobis insinuet, quid amplius post innocencie lapsum nullum superest labenti presidium et quod adhuc infelicius est agminibus infidelium nos perurgencium labimus in derisum. Audater afirmem, patres conscripti, nisi providencia [f. 25r] sue reverendissime dominacionis desuper stetisset, secunda tabula post naufragium ut vos ipsi nostis funditus evanuisset. At enim si in corpore aliquid morbi pulsaverit et medicos adhi-

86. Esta *oratio* también está recogida, con variantes, en las actas del proceso: Labajos Alonso (2010a: 114).

bemus, et medicinam perfundimus. Anima vero quum cotidie vulneretur, quum per singula lanietur, uratur, precipitetur et omnibis modis pereat nequidem nos parva pro ea cura solicitat. Sed horum causa illa est quod omnis pariter morbus obtinuit, et quasi si accidat multis sub uno languentibus certum est quod omnes pariter corrumpat et absumat incuria, dum nemo est qui vel oportuna prebeat vel importuna prohibeat. Ne vero tanta labes mentis, ne tanta caligo meroris et denique ne tanta solicitudinis desperacio nostram catholicam obtunderet religionem, ab optimo Redemptore totius generis humani certissima habemus promissa qui nobis pro [?] in perpetuum describit munimem, quum dicit in fine: *Ego vobiscum sum usque ad consumacionem seculi* [*Mt*. 28.20]; et alibi per Lucham: *Ego pro te rogavi, Petre*, et cetera [*Lc*. 22.32]. O verbum sumi Patris et eterni, o sacrarium tante Virginis uteri formam tui servi assumere dignatus es ut illum a crudelissima morte omnino redimeres! Ne igitur tante Redemptionis fructum omnino perdamus, ad invictissimum Ispaniarum Primatem confugium facimus et idem pariter prestolantes clemenciam sue dominacionis supliciter exoremus, quatenus negocio tante utilitatis, tante necessitatis, tante utique excellentissime pietatis principium imponat et per disposita media veritatis hanc sacratissimam legacionem nimia sollicitudine sibi comissam perducat in finem, qui est Iesus Christus Dominus noster, qui vivit et cetera.

[14] *Domini Didaci de Çamora, Decretorum doctoris, regii consiliarii, in excusacionem Universitatis studii Salmantini super eodem oracio*.[87]

[f. 25v] De trono Dei procedunt fulgura et voces atque tonitrua et in circuitu eius clamant animalia senas alas habencia. Habentur hec in canone *Scriptum est*, *De electione* [*Liber extra*, 1.6.40], et in canone *Legimus*, XCIII disctinctione [*Decretum Gratiani*, 1.93.24]. Tronus Dei ecclesiastica potestas seu vestre reverendissime dominacionis auctoritas est, a qua procedunt fulgura miraculorum, voces mandatorum, tonitrua cominacionum. In canone *Revera*, *De consecratione*, distinctio secunda [*Decretum Gratiani*, 3.2.69] et in canone *Cum Marte* et *Quesivisti*, *De celebratione* [*Liber extra*, 3.41.6]. In circuitu eius, coram vestra dominatione in hac tam solepni congregatione clamant animalia senas alas habencia. Videlicet lex naturalis, lex perfecta, lex mosayca, lex evangelica, lex apostolica, lex canonica clamantes et dicentes: Quis nos oscuravit? Quis nos infamavit et nos in tanto certamine perduxit? Et qui hodie dignissime omnium presulum audivi nisi falor cum aliis dominis et patribus Universitatis Salmantine presentibus dictam universitatem studii salmantini per conclusiones seu proposiciones positas per Magistrum Petrum de Osma esse conmaculatam et infamatam et culpabilem iudicatam, non sine magna mentis conflictu et cordis amaritudine ut filius dicte universitatis cum aliis patribus presentibus consideravi coram vestra dominacione voce magna in eius excusacione clamare in hec verba: O speciosa omnium universitatum, que alios erudire consuevisti, quam plures filios ingenuos parturisti in Eclesiis et locis regnorum Hispanie, et aliorum regnorum lumen contulisti, quis te obscuravit?, quis te conmaculavit et infamavit ut doctrinam tuam in tanto certamine coram hoc reverendissimo domino, et sollepni congregacione quasi in obprobrium perduceret? De quo non sine lacrimarum multitudine flere non desinam. Itaque solum pro remedio consideravi humiles preces ad vestram dominacionem porrigere exorans [f. 26r] ut dictam Universitatem que inter alias principales totius orbis lucet eo quod iniuste percutitur, dominatio vestra ei

87. Labajos Alonso (2010a: 113-114). Sobre Diego Gómez de Zamora, véase la nota 23.

propicius assistat et eam inculpantibus nec auditum nec favorem prebeat. Quia eciam si libellus abbatis Ioachim, ut hereticus fuit pronunciatus, Florentinum tamen monasterium ubi ipse degebat regularem observanciam fecit inculpabile sicque fuit iudicatum, si qui tamen dictum librum aprobare vel defendere presumerent ut heretici fuerunt condepnati, in canone *Dampnamus*, *De summa Trinitate et fide* [*Liber extra*, 1.1.2]. Peccata enim, excellens ac reverendissime domine, suos debent tenere actores: in capitulo *Quesivit*, *De his que fiunt a maiore parte capituli* [*Liber extra*, 3.11.2], et in lege *Sancimus*, titulo *De penis* [*Codex*, 9.47.22]. Et mater non debet portare iniquitatem filii nec eius, in § *Item pro peccato*, secunda questione [*Decretum Gratiani*, C.24 q.3 c.1]. Et humiliter exoro ut dicta excellens Universitas, quum sit sine culpa non infametur nec dapnetur, et omnes supplicemus Deo omnipotenti ut Ecclesie et dicte Universitati det pacem et veram concordiam et repellat ab eis cunctam nequiciam, taliter quod omnes per rectam fidem credentes perveniamus ad veram gloriam, quam vestre dominacioni et omnibus astantibus prestare dignetur gloriose Virginis filius qui vivit et regnat per infinita secula seculorum. Amen.

[15] *De mandato dicti reverendissimi domini Archiepiscopi per Petrum de Ponte eiusdem reverendissimi domini secretarium ad dominos ipsius celeberrime congregacionis brevis exortacio*.[88]

Ut omnia honeste fiant secundum Apostolum in presenti negocio, patres reverendi, iubet reverendissimus dominus noster nonnulla vestris paternitatibus fore referenda, que tamen vos ignorare non credit.

Primum est ut quia de causa Dei tractare intenditur, omne [f. 26v] odium, rixa, contencio, emulacio, discordia penitus abscedat. Cessent humana, quia divina tractantur, et si quid odii vel emulacionis occasione presentis materie inter vos nuper ortum est, aut antiquitus incarcerato latet pectore, rogat vos et ortatur dominus meus per viscera misericordie Dei nostri, ut quisquam vestrum induat se novum hominem qui secundum Deum creatus est deponatque veterem cum actibus suis, formidantes sentenciam illam, quod si ad invicem mordemini, videte ne ad invicem consumamini [*Gal*. 5.15]. Ergo, patres conscripti, abicite opera tenebrarum, et induimini arma lucis, sic in die ut honeste ambuletis.

Secundo monet ut silencium ab omnibus observetur. Enim in Cesareo senatu tantam legimus fuisse astancium auctoritatem, gravitatem et reverenciam, quod nemo nisi vel iusus vel quem dicendi ordo cogebat quicquam proferri ausus erat. Persuadet hoc presencia tanti presulis apud quam omnis actoritas etatis, dignitatis morumque gravitas reperitur, peramplius tamen quia maximi Pontifici vices exercet; sit itaque, patres reverendi, omnis homo velox ad audiendum, tardus autem ad loquendum [*Iac*. 19] et tardior ad votum. Si enim secus fieret processus noster dietim laberetur, cum ipsius cause, maximo dispendio ne dixerim interitu, et vestris non modicum detrahetur actoritatibus.

Tercio innituit prefatus reverendissimus dominus debere inter vos tam in sedendo quam in dicendo debitum servari ordinem, ne quisquam suis obmissis terminis alienis abuti velit, serventur omnium gradus et auctoritates ac preheminencie iura, preferantur,

88. Labajos Alonso (2010a: 112-113). Una vez más, con variantes con respecto a la versión de las actas.

qui proferri debent, ceterique tam pacienter quam urbaniter maioribus cedant, tandemque redatur unicuique quod suum est, set quia hec omnia [f. 27r] singilatim melius ipse vestre norunt paternitates quum a vestris tenerrimis etatibus litterarum studiis insudastis, ibique inter prima rudimenta qui quibus precellere debeant lacius didicistis, non expectat ad nos de hiis longius perorare; vos magis scire potestis quibus quantusque honor sir exhibendus.

Demum scitis, patres reverendi, quantum, proth dolor, usque in hodiernum diem, presens materia scandali parturivit, sunt in vos omnium hominum occuli et aures intenti. Cavendum itaque est magnopere iurandumque sollepniter, neque hic disceptantur divo peritorum iudicio dumtaxat reservata, in publicum presertim ante huius venerando concionis expedicionem et sic pax Dei qui exuperat omnem sensum custodiat corda vestra, et intelligencias vestras. Et ut concludam cum oracione presentis dominice, Deus a quo bona cuncta procedunt largiatur vobis ut cogitetis, ipso inspirante, que recta sunt, et ipso gubernante eadem faciatis et quum hec feceritis bene veneritis.

[16] *Scribuntur omnium magistrorum doctorum et cetera qui dicto examini interfuerunt nomina. Hii enim sunt operarii quos misit Dominus in messem suam* [*Luc*. 10.2].

Dominus Tellius de Buendia, Decretorum doctor, Archidiaconus Toletanus.

Dominus Vascus de Ribera, Decretorum doctor, Archidiaconus de Talavera.

Dominus frater Guillermus Bertho, magister in Theologia, Vicarius generalis observancie Minorum Cismontanus.

Dominus frater Ludovicus de Olivera, magister in Theologia, Minister provincialis Ordinis Sancti Francisci.

Didacus de Çamora, Decretorum doctor, regens cathedram Prime in studiis maioribus Salamantice, regium consiliarius.

[f. 27v] Antonius Roderici Cornejo, Decretorum doctor, cathedraticum Sexti et Clementinarum Salamantice, auditor et regius consiliarius.

Frater Rodericus Auriensis, Prior generalis sancti Bartholomei de Lupiana, Ordinis Iheronimi.

Iohannes de Colmenares, Abbas Aquilarensis, sacre Theologie magister, regius consiliarius.

Fratrer Petrus de Caloqua, magister in Theologia, cathedraticus Theologie studii Salmantini.

Fratre Oliverius Mallardi, custos minorum observancie Britanie.

Frater Petrus de Ocaña, Ordinis Praedicatorum, magister in Theologia.

Frater Sanctius de Torquemada, magister in Theologia, Ordinis Predicatorum, decanus Universitatis Vallisoletane.

Petrus Ximenez de Prexamo, magister in Theologia, canonicus Toletanus.

Frater Alfonsus de Villa Regali, sacre Theologie magister, Ordinis Claustralium.

Martinus Alfonsi de la Torre, magister in Theologia, Vicarius generalis diocesis Segobiensis.

Frater Franciscus de Carrion, Ordinis Minorum observancie, magister in Theologie.

Frater Petrus de Blanca, magister in Theologia, Ordinis Sancti Francisci.

Frater Didacus de Betonio, Ordinis Predicatorum, magister in Theologia, cathedraticus Biblie Salamantice.

Frater Didacus de Mendoza, Ordinis Predicatorum, magister in Theologia, cathedraticus Theologie Vallisoletanus.

Thomas de Cuenca, utriusque iuris doctor, canonicus Toletanus, regius ac dicti reverendissimi domini Archiepiscopi consiliarius et auditor.

[f. 28r] Frater Garsias Quixada, Ordinis Sancti Francisci, magister in Artibus et Theologia.

Frater Iohannes de Sancto Spiritu, Ordinis Predicatorum, magister in Theologia.

Frater Alfonsus de Spina, Ordinis Predicatorum, magister in Theologia.

Frater Garssias de Carrion, magister in Theologia.

Frater Ludovicus de Cuenca, Ordinis Sancti Francisci, magister in Theologia.

Frater Franciscus Gieniensis, magister in Theologia, Ordinis Minorum.

Frater Didacus de Peralta, magister in Teologia, Comendator Sancti Spiritus de Soria.

Frater Fernandus de Talavera, Ordinis Sancti Iheronimis, Prior Sancte Marie del Prado, Theologie licenciatus.

Frater Antonius de Sancta Maria, Theologie presentatus.

Frater Iohannes de Sancta Leocadia, Ordinis Sancti Agustini biblicus.

Frater Iohannes de Yerca, Theologie presentatus, Prior Sancti Petri Martiris Toleti, Ordinis Predicatorum.

Frater Ferdinandus de Sancta Maria, Theologie doctor, Prior Sancte Marie de Nieva.

Frater Iohannes de Trugillo, professus monasterii de Guadaluppe, in Decretis bachalarius.

Frater Didacus de Toleto, Prior de Fresno del Val.

Iohannes de Quintanapalla, licenciatus in Theologia, cathedraticus Theologie Segobie.

Frater Antonius de Valderavano, guardianus Olmetensis Ordinis Sancti Francisci.

Frater Didacus de Deça, Theologie licienciatus, Ordinis Predicatorum.

[f. 28v] Frater Bernardus, presentatus Theologie, Ordinis Predicatorum.

Rodericus Martini de Enciso, Theologie licenciatus, canonicus Astoricensis et Calagurritanus.

Frater Sancius de Hontañon, Ordinis Sancti Francisci, doctor Theologie, biblicus Toletanus.

Frater Petrus de Bitoria, Ordinis Sancti Francisci, doctor in Theologia ac magister studii Theologie Toleti.

Frater Bartholomeus Cordubensis, doctor Theologie, Ordinis Sancti Francisci.

Fernandus de Roa, magister in Artibus, Theologie bachalarius, cathedraticus Philosophie Moralis Studii Salamantini.

Petrus Didaci de Costana, Theologie licenciatus, canonicus Burgensis, cathedraticus Theologie Salamantinus.

Johannes Roderici de Medina, Decretorum doctor.

Garssias Fernandi de Alcala, Decretorum licenciatus, canonicus Toletanus.

Fernandus Nunii, Decretorum doctor.

Gaspar de Moncada, Theologie licenciatus.

Gabriel Vazquez, licenciatus Decretorum, consiliarius dictique reverendissimi domini.

Johannes Sancii de Sancto Domingo, Theologie bachalarius.

[17] *Conclusiones producte ex libello dicti magistri Oxomensis discusse et disputate tandemque dapnate sunt que secuntur*.

Prima conclusio. Peccata mortalia quantum ad culpam et penam alterius seculi delentur per sola cordis contricionem sine ullo ordine ad claves.

Secunda conclusio. Quod confessio de peccatis in specie fuerit ex aliquo statuto universalis Ecclesie, non de iure divino.

Tercia conclusio. Quod prave cogitaciones confiteri non debent, sed sola displicencia delentur sine ordine ad claves.

[f. 29r] Quarta conclusio. Quod confessio debet esse secreta, id est de peccatis secretis non de manifestis.

Quinta conclusio. Quod non sunt absolvendi penitentes nisi peracta prius penitencia eis iniuncta.

Sexta conclusio. Quod Papa non potest indulgere alicui viro penam purgatorii.

Septima conclusio. Quod Ecclesia urbis Rome errare potest.

Octava conclusio. Quod Papa non potest dispensare in statutis universalis Ecclesie.

Nona conclusio. Quod sacramentum penitencie quantum ad colacionem gracie sacramentum nature est, non alicuius institucionis Veteris vel Novi Testamenti.

[18] *Relacio brevis de mediis actibus processus*.

Quibus utique conclusionibus sic propositis per plures dies, non quidem simul, sed singulariter disputatis, auditis hinc inde prefatis reverendis magistris et doctoribus, nec non quibusdam dicti magistri Ossomenssi condiscipulis conclusiones illas pro viribus sustentantibus, itaque re bene digesta, recepte tandem ab eisdem magistris ac doctoribus et condiscipulis sollepni iuramento, tactis sacrosanctis Evangeliis et sentencia excomunicacionis in eos, et eorum quemlibet primitus prolata quod in predictis conclusionibus dicerent veritatem, secundum suam scienciam et conscienciam, votisque eorum coram notario, et testibus singilatim in scriptum reductis donec legitimo fuit conclusum. Diem prolacionis sentencie videlicet vicessimam quartam Maii prefatus reverendissimus dominus publice prefixit.

[19] *Alia relacio processionis et sentencie super eodem*.

Postea vero gloriosi Pontificis nostri cura et solicitudo nunquam in re divina marcescens, statuta [f. 29v] die prolacionis sentencie, processionem sollepnem fieri mandavit, ubi ipse reverendissimus Primas ceterique reverendi patres prefati in habitu videlicet et aparatu magistrali ac doctorali, more scolastico, cum populi et cleri et religiosorum

multitudine aderant, procedentibus ordinarie presbitero et ministris, cum crucis vexillo, luctuosis ac tristibus vestimentis induti, cum cantu simili libro scandali et erroris in medium deducto per fiscalem equestrem, Christianissimus item presul theatrum duodecim graduum ascendens, ubi sedes prefulgida pontificalis eminebat, sedentibus inferius dictis dominis et magistris et doctoribus precedenteque tandem iuxta materiam eximio sermone, cuius thema fuit: *Hec est victoria, que vincit mundum fides nostra*.[89] Ac deinde facto silencio sentenciam in causa protulit latino, materno etiam sermone optime dictatam per quam conclusiones predictas tanquam hereticas, erroneas et scandalosas et male sonantes apostolica et primaciali actoritatibus dapnavit ac dapnandas decrevit librumque illum comburendum iudicavit. Quem illico prefatus promotor fiscalis curie tradidit seculari, ubi ad vocem preconis cum clangore tubarum occulis omnium in id cernentibus igni fuit suadente iusticia traditus, victricem igitur tunc manum Dei laudaverunt omnes et nostri Primatis sanctum çelum non tam comendabant quam admirabantur. Quid plura nemo fidelis se a lacrimis continere poterat statimque presbiteri et ministri exutis lugubribus vestibus aureas induunt cantoribus incipientibus *Te Deum laudamus* cum aliis leticie cantibus. Cum autem inter huius seculi optima [f. 30r] queque opera nichil tam laudabile est quam Deo millitare. Indecens arbitramur gloriosum presulem nostrum pro tanto beneficio sine graciarum actione preterire quamvis longe suis meritis inpar sit.

[20] *Oracio nostra incipit. Coram prefato reverendissimo domino statim post prolacionem sentencie de rogatu dominorum dicte congregacionis per Petrum de Ponte eiusdem reverendissimi domini secretarium oracio et graciarum accio incipit*.[90]

Vellem hodierna die, dignissime presul, tantam mi ab inmortali Deo dicendi facundiam concedi, ut suavitate verborum tuas saltem aures demulcere, et huius sacre concionis animos tibi propalare possem, sed ebetudine quadam mea, ne dixerim rusticitate detineor, ignavia impedior, quominus iucundum sit tibi eloquium meum. Nunquam tantus Iasonem timor invasit, dum pervigil dracho vellus aureum custodiret, non certe Elena ruynam Troye tanto perluxit, quanto ipse rem hanc viribus meis disparem agredi pertimesco. Marcus Tullius, oratorum maximus, de se ipso refert nunquam in senatu quamvis oracionem suam bene lucubratam afferet potuisse ad votum perorare, ex quo mi maximum evidensque obmutescendi argumentum facio, set ea tua infanda humanitas et conversandi suavitas que hos prestantissimos patres non minus quam apostolica actoritas suas compulit exhibere presencias michi ruborem tollit fandique audaciam prebet. Potuissent hii reverendi patres quorum capita dealbescentes cani decorant si vel etate vel infirmitate viarumque discriminibus tantopere excusare, set urgebat plurimum eos tue reverendissime dominacionis benignitas et liberalitas, quibus nedum eos libenter audiendos humaneque [f. 30v] tractandos promisisti, verum eciam hospicia victus, et cuncta necessaria opulentissime preparasti. Loth audio ilari vultu advenas domi hospitandos excipere. Alfonsum regem Yspanum contra Mauros dimicantem Toleti universis victualia lego ministrantem. Ille tamen advenis, iste casu, tu siquidem, magnanime prin-

89. En las actas queda en blanco el tema del sermón, y el nombre de quien lo pronunció: Labajos Alonso (2010a: 151).
90. Labajos Alonso (2010a: 162-164). La versión que aquí se recoge está llena de variantes con respecto a la de las actas del proceso.

ceps, non modo advenis set cunctis, non casu sed assiduo liberalissimam consuevisti impendere hospitalitatem. Mirari utique cogimur, quum in senibus avaricia virescat, quo pactu ipsam tuam magnificenciam, nulla temporis diuturnitas deprimere valet. Quin imo ad instar Christi tua illustris dominacio, sicut etate, ita animi amplitudine, magis magisque crescit et confortatur in dies, *leva igitur in circuitu occulos tuos, et vide: omnes isti congregati sunt venerunt tibi* [*Is*. 49.18]. Recte itaque nunc dicere potuisses: *Omnis pulchritudo agri mecum est* [*Ps*. 49.11]. Vos autem, patres conscripti, qui mi tantum onus subire iussistis qualibus me cupitis laudibus dominum meum extollere quibusve muneribus me petitis eum premiare. Nunquam enim prestantem virum parce laudare debemus, ne laudandi materia desiderari videatur. Si gloria queritur, nichil hac re gloriosius ubi de fide agitur, quia *hec est victoria que vincit mundum fides nostra*. Si fama apetitur, non tantum Cipiones Romam petentes ex Africa proiectis letaliter hostibus pacataque patria adepti sunt, quanta hodie Primati nostro in tanta prestantissimorum hominum frequencia ab omnibus est colata, cuius profecto famam Maximus Pontifex si ignorasset nunquam sibi causam fidei arduissimam comisisset, quin imo eius reservaset iudicio, qui in scrutinio pectoris omnia censentur iura continere, si memoriam sitit posteritati perpetuo relinquendam, non imparis memorie res ista digna est quam gesta nunquam obliteranda [f. 31r] illius optimi in eternum recolendi viri Egidii Cardinalis bone memorie avuncului sui dignissimi, qui in manu potenti et barchio excelso totam fere Ytaliam et barbaras naciones patrimonio Petri invi[c]tas reduxit. Mirandam rem ado et stupendam quod enim terrene potestati impossibile, Maximoque Pontifici dificillimum videbatur, solus ille in brachio virtutis sue patravit. Quid faceret, obsecro, noster in presenciarum Primas pro defensione rerum pariter et libertatum Ecclesie, cuius animositas ubique terrarum vulgata est? Set proth dolor, considerat ad dextram et videt quod non est qui adiuvet. Sunt hodie nonnulli loquor in amaritudine anime mee, prelati, quorum non ero memor nominum per labia mea, qui magis propriis voluptatibus quam Christi voluntatibus intendunt, de quibus vere dicam quod periit memoria eorum cum sonitu; et hii si multas sibi congregaverunt divicias, noster tamen antistes supergressus est universos, quia qui, vere fratres, divites esse cupuerint, veras divitias amant, et ut verbis utar mei Vergilii quem tenerrime dilexi, tantum is noster Pontifex inter alios extulit caput *quantum lenta solent inter viburna cupressi* [Verg. *ecl.* 1.25]. Set quid multis moror, gesta beati Illefonsi quadam iam vetustate caligata, hodie noster homo similiter actu renovare iubet. Audistis, patres celeberrime, audistis aut legistis quomodo ille beatus Pontifex hereticorum dogmata sua predicacione confutavit, adeo quod vivens, o rem mirandam, Reginam celorum angelorum agminibus constipatam propriis luminibus intueri ac celica veste sibi divinitus allata meruit [f. 31v] decorari, tam denique sibi ascribitur, quod mea domina celi Regina vita fruitur. Ita noster Antistes errores fidei ne propagentur funditus expellere visus est. O vere beata Mater Ecclesia Toletana, quam sic honor divine dignacionis illuminat, pro patribus utique suis nati sunt sibi filii ut nunquam glorie sue decorem amittat, e contra tamen celebris illa gloriosa ac facunda Universitas Salamantina hodie plorans ploravit et lacrime eius in maxillis eius: *Filios, inquit, enutrivi et exaltavi, ipsi autem spreverunt me* [*Is*. 1.2]. Set non illa sapiencior esse potuit in electione filiorum, quam divina sapiencia, cuius hec sunt verba: *Nonne duodecim vos elegi, set unus ex vobis* et cetera [*Io*. 6.71], nec meliorem credo domum Salamantinam domo Abrahe. Verumptamen quia secundum Ciceronis sentenciam premium virtutis est ipsa virtus [Cic. *rep*. 6.8], que dabimus huic domino stipendia pro tantis beneficiis, penitus ignoro. Dicamus tamen cum Augustino: O, maxime Primas, *quis tibi digne valeat iura graciarum, ac laudum preconia rependere, quas tibi laudes fragilitas nostra persolvet? Accipe itaque quascumque exiles, et quascumque meritis tuis impares graciarum actiones, et quum suscepe-*

ris culpas nostras excussa [Aug. *serm.* 94.5]. Set quia hec graciarum actiones mortales sunt ac fragiles, duplicem tibi coronam, illustris presul, celebris hec concio hodie promitit: temporalem videlicet, quia generacio et generacio laudabit opera tua et potenciam tuam pronunciabit, eterna nihilominus, qua reposita est tibi corona iusticie, quam reddet tibi Dominus in illum diem iustus Iudex. Superest nunc, patres conscripti, ut per presentis negocii sacra ac votiva expedicione Regi seculorum inmortali invissibili soli Deo honor sit et gloria in secula seculorum. Amen.

[21] *Alia brevis relacio in eodem processu citacionis et aliorum actuum in execucione sententie predicte contra dictum magistrum* [f. 32r] *Petrum Oxomensem prolate*.

Beneditus Deus qui vult omnes homines salvos fieri, et ad agnicionem veritatis venire, qui de se ipso dicit principie Ecclesie: *Ego pro te rogavi, Petre, ut non deficiat fides tua* [*Luc*. 22.32], unde quum prefatus reverendissimus Primas auctoritate apostolica pariter et primatiali previo tanto consilio et optima rei digestione libellum dicti magistri dapnasset, animadvertens non bene curatum vulnus nisi funditus pestis ipsa diveleretur, nunquam animo suo quietem prestabat quousque mordenti colubri nec vestigium quidem appareret. Quam ob rem sua denuo dedit edicta contra dictum magistrum, ut infra certum tempus pareret sentencie predicte et nihilominus personaliter se conferret abiuraturus errores et pro comissis penitenciam recepturus. Manifesta siquidem peccata non sunt occulta correctione purganda. Verumptamen sepe dictus magister, qui a sua adhuc inmatura etate Theologie et Philosophie facultatibus pre ceteris in universitate Salamantina floruerat, et plures in eisdem facultatibus genuerat Ecclesie filios doctissimos, valde proficuos saniori ut credo consilio tractus et Spiritus Sancti gracia illustratus se ipsum totum humillimum ad genua provolutum coram reverendissimo domino personaliter se contulit. Comittens se iudicio ac clemencie sue illustrissime paternitatis nullam pro se excusacionem queritans, nisi quod plures fuerunt Ecclesie doctores et sancti eruditissimi qui in rebus fidei errasse vissi sunt, non tamen ideo ut heretici condepnati. Itaque habito super hoc ut primitus maturo consilio, quum non sit preter morem nostri prefati presulis cunctis se ipsum piu et humanum exhibere et quia nichilominus mater Ecclesia nulli claudit gremium redeunti, fit denuo processio solepnis ut prius in festo Apostolorum [f. 32v] Petri et Pauli principum Ecclesie, ubi in signum penitencie sui reatus ipse magister coram presbitero faculam ferebat ardentem, tandem audita missa in monasterio sancti Francisci, quod ipse gloriosus Primas a fundamento mirum in modum construxerat, dictus magister cathedram ascendens in occulis omnium et dicti presulis presencia errores suos huiusmodi abiuravit tali confessione.

[22] *Abiuracio dicti magistri Petri Oxomensis in forma canonum*.[91]

Quoniam ego magister Petrus Osomensis composueram librum Confessionis, continentem nonnullas proposiciones quas tunc credebam veras et determinacioni Sancte Matris Ecclesie et communi omnium opinioni doctorum consonantes, set quia postea ex libello illo ortu sunt maxima scandala in cordibus fidelium, maxime in partibus

91. Las actas recogen la versión romance de la retractación de Osma, que tuvo lugar el día 29 de junio de 1479, en Alcalá de Henares: Labajos Alonso (2010a: 173).

horum regnorum adeo quod reverendissimus in Christo pater dominus ac dominus Archiepiscopus Toletanus actoritatibus apostolica et primaciali, accersitis compluribus magistris et sacre theologie doctoribus et aliis viris eruditissimis, maturo consilio ac deliberaciones pronunciavit ac declaravit dictum librum continere nonnullas conclusiones falsas, hereticas, scandalosas, male sonantes et erroneas et ideo comburendum, prout in sentencia latius continetur. Quapropter ego prefatus magister, desiderans salutem anime mee ac proprium recognoscens errorem et culpam, dico et confiteor me graviter errasse in composicione dicti libelli, utpote continentis proposiciones falsas, erroneas, scandalosas, hereticas et male sonantes, quas ut tales confiteor et declaro submittoque me determinacioni Sancti Matris Ecclesie ac sentencie facte et prolate per dictum reverendissimum dominum, cui ego ex nunc specialiter et expresse assencio.

Et cognoscens veram fidem [f. 33r] anathematizo omnem heresim, maxime eam de qua actenus sum infamatus, consencio sancte matris Ecclesie Romane et Sedi Apostolice et ore et corde confiteor sacramenta Ecclesie et illam fidem tenere quam dominus Sixtus Papa modernus auctoritate apostolica et evangelica tenet, et per hec sancta Dei Evangelia omnes qui contra hanc fidem venerint cum suis doctrinis dignos eterna dapnatione pronuncio, et si quando contra hoc quod absit aliquid presumpsero sentire aut docere vel predicare submito me ipso facto canonum severitati.

[23] *In expedicione huius compendii oracio*.

Disceptavi sepe mecum, magnanime presul, ne serviendi calore rem tibi ingratam aut insipidam agredderer, nec tantum potuit mee imbecillitatis timor, quantum confert humanitatis tue maxima spes, pietas ac longanimas. Suscipe igitur, Pontificum optime, non munusculum hoc sed devocionem tui in eternum servitoris. At ubi benedictum quidpiam repareris, non mi sed nomini tuo gloria detur, manus enim tue fecerunt me, absurdum vero aut indignum quodcumque sit detegat ex more tua magnitudo. Nam non est aliquid tam pravum ibi si tibi placet quod abolere non possis.

Clara dominacione vestre reverendissime servitor humillimus Petrus de Ponte.[92]

92. Al final de la transcripción del Ms. 13087, f. 176r, consta la siguiente nota: *Sacose esta copia de un librito en 4º compuesto de tres quadernos de doze hojas, y que tiene escritas treinta y dos. Papel recio moreno, letra menuda redonda, tendida, y con frequentes cifras. Cotejelo todo por mí mismo ayudado de los Sres. D. Juan Antonio de las Infantas y D. Joseph Salcedo, canónigos doctoral y penitenciario de la santa Iglesia de Toledo. En mayo de 1751. Andrés Burriel.*

Bibliografía

Baloup, Daniel, "La muerte y la penitencia en la predicación de las indulgencias en Castilla a finales de la Edad Media", *Edad Media. Revista de historia*, 6 (2003-2004), pp. 61-89, 11-11-2019 <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=958048>.

Beinart, Haim, *Los conversos ante el Tribunal de la Inquisición*, Barcelona, Riopiedras Ediciones, 1983.

Beltrán de Heredia, Vicente, "La cancillería de la Universidad de Salamanca", *Salmanticensis*, 1 (1954), pp. 5-49, 11-11-2019 <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4620290>.

Beltrán de Heredia, Vicente, *Bulario de la Universidad de Salamanca (1219-1549)*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1966, 3 vols.

Bianchi, Luca, *Censure et liberté intellectuelle à l'Université de Paris (XIIIe-XIVe siècles)*, París, Les Belles Lettres, 1999.

Brambilla, Elena, *Alle origini del Sant'Uffizio. Penitenza, confessione e giustizia spirituale dal medioevo al XVI secolo*, Bolonia, Il Mulino, 2000.

Cahill, John, *The Development of the Theological Censures after the Council of Trent (1563-1709)*, Friburgo, The University Press, 1955.

Cano, Melchor, *Relectio de poenitentia habita in Academia salmanticensi, anno MDXLVIII*, Salamanca, Andreas de Portonariis, 1550, 11-11-2019 <https://bvpb.mcu.es/es/consulta/registro.cmd?id=399020>.

Cantera Burgos, Francisco, "Notas para la Historia de la Astronomía en la España Medieval. El judío salmantino Abraham Zacut", *Revista de la Real Academia de Ciencias Exactas, Físicas y Naturales*, 27 (1931), pp. 63-398.

Carranza, Bartolomé, *Summa Conciliorum et Pontificum a Petro usque ad Paulum tertium succincte complectens omnia quae alibi sparsim tradita sunt*, Venecia, ad Signum Spei, 1546, 11-11-2019 <http://hdl.handle.net/10357/2278>.

Castro, Alfonso de, *Adversus omnes haereses libri XIIII*, Colonia, Melchior Novesianus, 1539, 11-11-2019 <https://books.google.es>.

Cavallero, Constanza, "Judíos, conversos y 'malos cristianos' en el *Fortalitium fidei* de Alonso de Espina: la mirada del Cíclope ante una encrucijada decisiva (Castilla, siglo XV)", *Poder y religión en el mundo moderno la cultura como escenario del conflicto en la Europa de los siglos XV a XVIII*, Fabián Alejandro Campagne, Buenos Aires, 2014, pp. 117-162, 11-11-2019.

Contreras Contreras, Jaime, "Judíos, judaizantes y judeoconversos en la península ibérica en los tiempos de la expulsión", *Judíos. Sefarditas. Conversos: la expulsión de 1492 y sus consecuencias*, Ángel Alcalá Galve, Valladolid, Ámbito, 1995, pp. 457-477.

Courtenay, William J., "Inquiry and Inquisition: Academic Freedom in Medieval Universities", *Church History*, 58 (1989), pp. 168-181.

Cross, Richard, *Duns Scotus*, Oxford, Oxford University Press, 1999.

Cross, Richard, «Duns Scotus on Divine Substance and the Trinity», *Medieval Philosophy and Theology*, 11 (2003), pp. 181-201.

Denzinger, Heinrich, *El magisterio de la Iglesia. Enchiridion symbolorum definitionum et declarationum de rebus fidei et morum*, Barcelona, Herder, 2017.

Di Camillo, Ottavio, *El humanismo castellano del siglo XV*, Valencia, Fernando Torres, 1976.

Díaz Ibáñez, Jorge, "El arzobispo Alfonso Carrillo de Acuña (1412-1482). Una revisión historiográfica", *Medievalismo. Boletín de la Sociedad Española de Estudios Medievales*, 25 (2015), pp. 135-196, 11-11-2019 <https://doi.org/10.6018/j/241351>.

Emery, Gilles, *La teología trinitaria de Santo Tomás de Aquino*, Salamanca, Secretariado Trinitario, 2008.

Emery, Kent, "At The Outer Limits Of Authenticity: Denys The Carthusian's Critique Of Duns Scotus And His Followers", *Philosophy and Theology in the Long Middle Ages. A Tribute to Stephen F. Brown*, Kent Emery *et al.*, Leiden, Brill, 2011, pp. 641-671.

Espina, Alfonso de, fray, *Fortalitium fidei*, [Lion, Gulielmus Balsarin], 1487, 11-11-2019 <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmccr5p9>.

Fernández Alonso, Justo, *Legaciones y nunciaturas en España, de 1466 a 1521*, Roma, Instituto Español de Historia Eclesiástica, 1963.

Fita Colomé, Fidel, "Pedro Díaz de la Costana, escritor e inquisidor en la segunda mitad del siglo XVI", *Boletín de la Real Academia de la Historia*, 21 (1892), pp. 31-32, 11-11-2019 <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmct15d2>.

Franco Silva, Alfonso, *El arzobispo de Toledo, Alonso Carrillo. Un prelado belicoso del siglo XV*, Cádiz, Universidad de Cádiz, 2014.

García García, Antonio, "Juristas zamoranos del siglo XV en la Universidad de Salamanca", *Primer Congreso de Historia de Zamora. vol. III: Medieval y moderna*, Zamora, Instituto de Estudios Zamoranos 'Florian de Ocampo', 1991, pp. 383-389.

Gieseler, Johann Karl Ludwig, *A Text-Book of Church History*, Nueva York, Harper, 1857-1880, 5 vols., 11-11-2019 <https://archive.org/details/textbookofchurc03gies>.

Gil Ortega, Carmen Concepción, "Alfonso Carrillo de Acuña: un arzobispo proconverso en el siglo XV castellano", *eHumanista/Conversos*, 3 (2015), pp. 138-155, 11-11-2019, <https://www.ehumanista.ucsb.edu/conversos/volumes/3>.

Goñi Gaztambide, José, *Historia de la Bula de la Cruzada en España*, Vitoria, Seminario, 1958.

Guerrero Troncoso, Hernán Esteban, "El fundamento de la identidad. Introducción a la noción de distinción formal en el beato Juan Duns Scoto", *Palabra y Razón. Revista de Teología y Filosofía*, 4 (2013), pp. 27-46.

Iannuzzi, Isabella, "La condena a Pedro Martínez de Osma: 'ensayo general' de control ideológico inquisitorial", *Investigaciones Históricas: Época moderna y*

contemporánea, 27 (2007), pp. 11-46, 11-11-2019 <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2361355>.

Iannuzzi, Isabella, *Convencer para convertir. La 'Católica impugnación' de Fray Hernando de Talavera*, Granada, Nuevo Inicio, 2019.

Kaeppeli, Thomas (y Panella, Emilio), *Scriptores Ordinis Praedicatorum Medii Aevi*, Roma, Istituto Storico Domenicano, 1970-1993, 4 vols.

Koch, Jozef, "Philosophische und theologische Irrtumslisten von 1270-1329. Ein Beitrag zur Entwicklung der theologischen Zensuren", *Mélanges Mandonnet. Études d'histoire littéraire et doctrinale du Moyen Âge*, París, Vrin, 1930, vol. II, pp. 307-330 (reed. en *Kleine Schriften*, Roma, Edizioni si Storia e Letteratura, 1973, vol. II, pp. 423-450).

Koser, Constantino, *De notis theologicis historia, notio, usus*, Petrópolis, Vozes, 1963.

Iribarren, Isabel, *Durandus of St. Pourçain. A Dominican theologian in the shadow of Aquinas*, Oxford, Oxford University Press, 2005.

Jiménez de Prejano, Pedro, *Confutatorium errorum contra claves Ecclesiae nuper editorum,* Toledo, Juan Vázquez, 1486, 11-11-2019 <https://gredos.usal.es/handle/10366/130281>.

Labajos Alonso, José, *Pedro de Osma y su Comentario a la Metafísica de Aristóteles*, Salamanca, Universidad Pontificia de Salamanca, 1992.

Labajos Alonso, José, "Pedro de Osma: impulsor del humanismo y del conocimiento de Aristóteles en Salamanca", *Cuadernos Salmantinos de Filosofía*, 22 (1995), pp. 135-158.

Labajos Alonso, José, *Proceso contra Pedro de Osma*, Salamanca, Universidad Pontificia de Salamanca, 2010a.

Labajos Alonso, José, *Escritos académicos de Pedro de Osma*, Salamanca, Universidad Pontificia de Salamanca, 2010b.

Landgraf, Artur, "Kindertaufe und Glaube in der Frühscholastik: I. Die Positive Behandlung des Problems", *Gregorianum*, 9 (1928), pp. 337-372.

Larsen, Andrew E., *The School of Heretics. Academic Condemnation at the University of Oxford, 1277-1409*, Brill, Leiden, 2011.

Lavenia, Vincenzo, *L'infamia e il perdono: tributi, pene e confessione nella teologia morale della prima età moderna*, Bolonia, Il Mulino, 2004.

Lea, Henry Charles, *A History of auricular Confession and Indulgences in the Latin Church*, Londres, Swan Sonnenschein, 1896, 3 vols.

Lop Otín, María José, *El cabildo catedralicio de Toledo en el siglo XV. Aspectos institucionales y sociológicos*, Madrid, Fundación Ramón Areces, 2003.

Lop Otín, María José, "Un grupo de poder a fines de la Edad Media: los canónigos de la catedral de Toledo", *Anuario de estudios medievales*, 35 (2005), pp. 635-670, 11-11-2019 <https://doi.org/10.3989/aem.2005.v35.i2.151>.

Llorente, Juan Antonio, *Anales de la Inquisición de España*, Madrid, Imprenta de Ibarra, 1812-1813, 2 vols., 11-11-2019 <https://books.google.es>.

López de Salamanca, Juan, *Articulos quodlibet magistri Petri de Osma cum suis impugnationibus ad singulos*, en *La confesión y las indulgencias. Prerreforma y tradición*, presentación y edición crítica de dos tratados inéditos por Ramón Hernández, O.P., Salamanca, San Esteban, 1978, pp. 39-104.

López de Salamanca, Juan, *Defensorium fidei contra garrulos preceptores*, en *La confesión y las indulgencias. Prerreforma y tradición*, presentación y edición crítica de dos tratados inéditos por Ramón Hernández, O.P., Salamanca, San Esteban, 1978, pp. 105-168.

López Varea, María Eugenia, "La imprenta incunable en Salamanca", *Doce siglos de materialidad del libro. Estudios sobre manuscritos e impresos entre los siglos VIII y XIX*, Manuel José Pedraza Gracia *et al*., Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 2017, pp. 265-279.

Ludolfo de Sajonia, *Vita Jesu Christi, ex Evangelio et approbatis ab Ecclesia Catholica doctoribus sedule collecta*, ed. L.-M. Rigollot, París-Roma, Victor Palme-Libraria S. Congregatione de Propaganda Fide, 1870-1878, 2 ptes. en 4 vols., 11-11-2019 <https://books.google.es>.

Marcos Rodríguez, Florencio, "Algunos datos biográficos y testamento del maestro Pedro Martínez de Osma", *Salmanticensis*, 2 (1955), pp. 691-706, 11-11-2019 <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4620229>.

Marcos Rodríguez, Florencio, "La antigua biblioteca de la catedral de Salamanca", *Hispania Sacra*, 14 (1961), pp. 281-319.

Marcos Rodríguez, Florencio, *Extractos de los libros de claustros de Salamanca. Siglo XV (1464-1481)*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1964.

Marcos Rodríguez, Florencio, "Pedro de Osma en la documentación del Archivo Catedralicio de Salamanca", *Celtiberia*, 59 (1980), pp. 99-115.

Martín Baños, Pedro, "Estudio", Antonio de Nebrija, *Apología*, estudio de Pedro Martín Baños, edición de Baldomero Macías Rosendo, Huelva, Universidad de Huelva, 2014, pp. 9-86.

Martín Baños, Pedro, *La pasión de saber. Vida de Antonio de Nebrija*, Huelva, Universidad de Huelva, 2019.

Martín Martín, José Luis, "Un prelado medieval y su corte: Gonzalo de Vivero (Salamanca, 1447-1480)", *El historiador y la sociedad. Homenaje al profesor José María Mínguez*, Pablo de la Cruz Díaz Martínez *et al*., Salamanca, Universidad de Salamanca, 2013, pp. 147-162.

Martínez de Osma, Pedro, *Repetitio de comparatione deitatis, proprietatis et personae*. v. Santiago-Otero y Reinhardt (1987: 47-91).

Martínez de Osma, Pedro, *Responsio ad quaedam deliramenta duorum huius temporis verbosistarum*. v. Santiago-Otero y Reinhardt (1987: 95-100).

Martínez de Osma, Pedro, *Dialogus in quo ostenditur fundamenta humane humane philosophie quibus fulciuntur verbosistae plerumque in theologia differe*. v. Santiago-Otero y Reinhardt (1987: 103-114).

Menéndez y Pelayo, Marcelino, *Historia de los heterodoxos españoles,* Madrid, La Editorial Católica, 1956, 2 vols.

Miethke, Jürgen, "Mittelalterliche Theologenprozesse (9. bis 15. Jahrhundert)", *Zeitschrift der Savigny-Stiftung für Rechtsgeschichte / Kanonistische Abteilung*, 100 (2014), pp. 262-311, 11-11-2019 <https://archiv.ub.uni-heidelberg.de/volltextserver/20105>.

Miguel Briongos, Jerónimo, *'De vita felici' o 'Diálogo sobre la vidad feliz' de Juan de Lucena: Edición crítica*, tesis inédita, Bellaterra, Universitad Autónoma de Barcelona, 2012, 2 vols., 11-11-2019 <http://hdl.handle.net/10803/98406>

Moule, Gregory S., *Corporate jurisdiction, academic heresy, and fraternal correction at the University of Paris, 1200-1400*, Leiden, Brill, 2016.

Nebrija, Antonio de, *Epístola a Cisneros* (*Epístola del maestro de Lebrija al Cardenal cuando se avisó que en la interpretación de las dicciones de la Biblia no mandase seguir al Remigio sin que primero viesen su obra*), Biblioteca Nacional de España, Ms. 19019, fasc. 2, ff. 12r-15v.

Nebrija, Antonio de, *Apología,* ed. Pedro Martín Baños y Baldomero Macías Rosendo, Huelva, Universidad de Huelva, 2014.

Neveu, Bruno, *L'erreur et son juge*, Nápoles, Bibliopolis, 1993.

Nieto, José C., *El Renacimiento y la otra España. Visión cultural socioespiritual,* Ginebra, Librairie Droz, 1997.

Nieto Cumplido, Manuel, "Don Tello de Buendía, arcediano de Toledo (1458-1482) y obispo de Córdoba (1483)", *Creer y entender. Homenaje a Ramón Gonzálvez Ruiz*, Toledo, Real Academia de Bellas Artes y Ciencias Históricas de Toledo, 2014, vol. I, pp. 289-306.

Olmedo, Félix G., *Nebrija en Salamanca (1475-1513)*, Madrid, Editora Nacional, 1944.

Pastore, Stefania, *Il Vangelo e la spada. L'Inquisizione di Castiglia e i suoi critici (1460-1598)*, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 2003.

Pastore, Stefania, *Una herejía española. Conversos, alumbrados e Inquisición (1449-1559)*, Madrid, Marcial Pons Historia, 2010.

Petrus Hispanus, *Tractatus, called afterwards Summule logicales*, ed. L. M. de Rijk, Assen, Van Gorcum, 1972.

Pérez García, Pablo, "La inquisición y el libro antes de la Inquisición: el procesamiento de Fr. Pedro de Osma", *En el primer siglo de la Inquisición Española. Fuentes documentales, procedimientos de análisis, experiencias de investigación*, José María Cruselles Gómez, Valencia, Universitat de València, 2013, pp. 65-80.

Pérez González, Carlos, *El Concilio de Aranda (1473)*, Segovia, Fundación Instituto Castellano y Leonés de la Lengua, 2007.

Pérez Herranz, Fernando Miguel, *Lindos y tornadizos. El pensamiento filosófico hispano (siglos XV-XVII)*, Madrid, Verbum, 2016.

Pérez Martín, Antonio, "El Tratado de Mayorazgo de Diego Gómez de Zamora", *Estudios sobre monarquía y nobleza en la Edad Media*, Alcorcón (Madrid), Sanz y Torres, 2019, pp. 163-225.

Pozo, Cándido, *La teoría del progreso dogmático en los teólogos de la escuela de Salamanca*, Madrid, CSIC, 1959.

Reyes Gómez, Fermín de los, "El *Modus Confitendi* y Andrés Escobar", en Andrés de Escobar, *Modus Confitendi, Manual para la Confesión (Segovia, Juan Párix, c. 1473)*, Burgos, Fundación Instituto Castellano-Leonés de la Lengua, 2004, pp. 27-61.

Reinhardt, Klaus, *Pedro de Osma y su comentario al símbolo 'Quicumque'*, Madrid, Joyas Bibliográficas, 1977, 11-11-2019 <http://www.larramendi.es/es/consulta/registro.do?id=5435>.

Ruiz de Vergara Álava, Francisco, *Vida del ilustríssimo señor don Diego de Anaya Maldonado, arzobispo de Sevilla, fundador del Colegio Viejo de San Bartolomé, y noticia de sus varones excelentes*, Madrid, Diego Díaz de la Carrera, 1661, 11-11-2019 <https://books.google.es>.

Santiago-Otero, Horacio y Reinhardt, *Pedro Martínez de Osma y el método teológico. Edición de algunos escritos inéditos*, Madrid-Soria, Centro de Estudios Históricos-Centro de Estudios Sorianos, 1987

Stegmüller, Friedrich, "Pedro de Osma. Ein Beitrag zur spanischen Universitäts-, Konzils- und Ketzergeschichte", *Römische Quartalschrift für christliche Altertumskunde und Kirchengeschichte*, 43 (1935), pp. 205-266.

Synodicon Hispanum. vol. X: Cuenca y Toledo, (ed.) Francisco Cantelar Rodríguez *et al.*, (dir.) Antonio García García, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 2011.

Talavera, Hernando de, *Católica impugnación del herético libelo maldito y descomulgado*, con dos estudios de Francisco Márquez Villanueva; presentación de Stefania Pastore; edición y nota de Francisco Martín Hernández, Córdoba, Almuzara, 2012.

Tejada y Ramiro, Juan, *Colección de cánones de la Iglesia española*, Madrid, Imp. de José María Alonso, 1849-1859, 6 vols., 11-11-2019 <https://books.google.es>.

Thijssen, Johannes M. M. H., "Academic heresy and intellectual freedom at the University of Paris, 1200-1378", *Centres of learning. Learning and location in pre-modern Europe and the Near East*, Jan Willem Drijvers, Leiden, Brill, 1995, pp. 217-228.

Thijssen, Johannes M. M. H., *Censure and Heresy at the University of Paris 1200-1400*, Filadelfia, University of Pennsylvania Press, 1998.

Vega Ramos, María José, "Notas teológicas y censura de libros en los siglos XVI y XVII", *Las razones del censor. Control ideológico y censura de libros en la primera Edad Moderna*, Cesc Esteve, Bellaterra, Universitat Autònoma de Barcelona, 2013, pp. 25-53, 11-11-2019 <https://ddd.uab.cat/record/112788>.

El peregrino confuso (Góngora, *Soledades*, 1613, vv. 1-4)

Rafael Bonilla Cerezo
Universidad de Córdoba
Lh1bocer@uco.es

Recepción: 16/11/2020, Aceptación: 14/07/2020, Publicación: 07/12/2020

Resumen
El presente estudio arroja nueva luz sobre el debate en torno a la *Dedicatoria al duque de Béjar* (Luis de Góngora, *Soledades*, 1613: "Pasos de un peregrino son errante"), sin duda la obertura más ambiciosa del Barroco hispánico. Se procura razonar aquí cómo las lecciones de Andrés Almansa y Mendoza, José de Pellicer, García de Salcedo Coronel, el anónimo antequerano (Francisco de Cabrera), Martín Vázquez Siruela y, ya en nuestros siglos, Dámaso Alonso, Herman Brunn, Leo Spitzer, Maurice Molho, Robert Jammes, Antonio Carreira, Nadine Ly, John Beverley, Mercedes Blanco, Joaquín Roses, Juan Matas, Crystal Chemris, Mary M. Gaylord, Gaspar Garrote y Paola Encarnación Sandoval consienten todavía un asedio que nos permite vincular al *poeta* con el *peregrino errante* que protagoniza el poema, al dedicatario con el "pastor filósofo" de la *Soledad* I, los *pasos* con los *versos* y, por último, la *selva* con la *silva*.

Palabras clave
Soledades; *Dedicatoria al duque de Béjar*; Góngora; Polémica; Barroco.

Abstract
The Confused Pilgrim (Góngora, *Soledades*, 1613, vv. 1-4).
The present study sheds light on the debate on the *Dedicatoria al duque de Béjar* (Luis de Góngora, *Soledades*, 1613: "Steps of a wandering pilgrim are these"), which is undoubtedly the most ambitious overture of Hispanic Baroque. Its main contention is how the lessons of most critics –ranging from Andrés Almansa y Mendoza, José de Pellicer, García de Salcedo Coronel, Francisco de Cabrera ("anónimo antequerano"), Martín Vázquez Siruela and, more recently, Dámaso Alonso, Herman Brunn, Leo Spitzer, Maurice Molho, Robert Jammes, Antonio Carreira, Nadine Ly, John Beverley, Mercedes Blanco,

 ISSN 2462-6813 (papel), ISSN 1988-1088 (en línea)
https://doi.org/10.5565/rev/studiaaurea.378

Joaquín Roses, Juan Matas, Crystal Chemris, Mary M. Gaylord, Gaspar Garrote and Paola Encarnación Sandoval– allow us to keep on linking the *poet* with the *wandering pilgrim* in the poem, the dedicator with the philosopher-shepherd from the first *Solitude*, the *steps* with the *verses* and, lastly, the *sylva* with the *silva*.

Keywords
Soledades; *Dedicatoria al duque de Béjar*; Góngora; Controversy; Baroque.

La *Dedicatoria al duque de Béjar*, "puerta de acceso al sinuoso laberinto de las *Soledades* de Góngora (1613-1614)" (Collins 2002a: 91), con cuyo "primer panel narrativo" está íntimamente vinculada (Bonilla Cerezo y Tanganelli 2013: 31-47), se ha leído como el "pasaporte para atravesar una tierra imaginaria de belleza y misterio" (Collins 2002b: 46). Y comienza así:

> Pasos de un peregrino son errante
> cuantos me dictó versos dulce Musa,
> en soledad confusa,
> perdidos unos, otros inspirados (1613, vv. 1-4) [1]

1. Reproduzco los versos tal como los editó Jammes (1994: 183-184), pero intervengo en la puntuación. Tampoco Carreira (2016), en su edición para el proyecto Polemos, se decidió a poner una coma después del epíteto *confusa*: <http://obvil.sorbonne-universite.site/corpus/gongora/gongora_obra-poetica> (consultado el 27/08/2018). Cito siempre por esta edición, exceptuando el *Polifemo* (Góngora, 2010) y las *Soledades* (Góngora, 1994). Sobre la *Dedicatoria*, Matas Caballero (2005: 62) ha sugerido que "las repeticiones fonéticas […] en la disposición vertical de los cuatro primeros versos permiten profundizar en su significación, pues se establecen paralelismos entre las palabras claves […]: *pasos-perdidos*, *dictó-soledad*, *peregrino-versos*, *versos-confusa-otros*, *son-inspirados*, *errante-inspirados*, *musa-inspirados*". Aprovecho para mi discurso tres de sus siete correspondencias: *peregrino-versos*, *versos-confusa-otros* y *errante-inspirados*. Sobre las aliteraciones en la poesía gongorina (unidas a "actos de entendimiento"), véase Sánchez Robayna (2017: 28).

Acerca del sintagma preposicional "en soledad confusa", Jammes (1994: 182) observó que

> hay dos construcciones posibles, según se considere este complemento [*en soledad confusa*] relacionado únicamente con el participio *perdidos*, o con los dos participios: *perdidos* e *inspirados*. He adoptado en mi paráfrasis la primera solución, porque es la más sencilla y la única que no admite objeción.[2] La segunda es la que adoptaron Pellicer y Salcedo Coronel: "Pasos dice que son de un peregrino sus números, perdidos en la soledad los pasos, y en la soledad dictados [y por ello inspirados] los versos" (Pellicer, col. 353).
>
> *Perdidos unos*: los pasos del peregrino, y bien dice "perdidos", habiendo dicho "confusa". *Otros inspirados*: los pasos que le dictó la Musa. Dijo que fueron inspirados de su Musa en la confusa soledad, o porque se hallaba entonces retirado cuando escribía este poema, o porque le inspiró los versos para este asunto de la soledad.
>
> Pero no son convincentes las largas explicaciones de Salcedo, a través de las cuales se trasluce sobre todo la dificultad que encuentra para armonizar *confusa* con *inspirados*; y es poco verosímil, en efecto, que Góngora, al presentar su poema, empiece calificándolo indirectamente de *confuso*.

Pues bien, fruto de que solo se ha transcrito en fechas recientes, gracias al tesón de los paleógrafos sevillanos Rocío Rodríguez y Antonio Valiente (2017), diría que el maestro Jammes pasó por alto el parecer de Vázquez Siruela, lindero con el de Salcedo Coronel, aunque también deudor de la autoridad de Horacio (*lib*. 1, *od*. 1), en el interesantísimo manuscrito 3893 de la BNE:

> 135. *En soledad confusa*. Se escribieron los versos y se dieron los pasos. Lo uno y lo otro se arguye de falsedad, porque al escribirse los versos, los dictaba la musa, y así no estaba el poeta solo. Mas aquella es fácil salida, porque la soledad que aquí se entiende es aquella en que se pinta *Horacio* a sí mismo. […] "Soledad del pueblo" que embaraza la comunicación de las musas, los pasos tampoco parece que fueron en soledad confusa, pues se dieron entre tantas ninfas y pastores.[3]

Así las cosas, procuraré ofrecer desde mi ladera una alternativa a las tesis de Jáuregui, Pellicer, Salcedo Coronel, Vázquez Siruela y el propio Jammes. Por lo

2. Lo mismo afirmó el anónimo responsable de la *Soledad primera, ilustrada y defendida*: "*perdidos* hace relación de *pasos*; *inspirados*, de *versos*" (Osuna Cabezas 2009: 145). Este autor, que se ha identificado con el fraile agustino Francisco de Cabrera, entendía que el arranque de las *Soledades* bebía de "Ovidio, lib. 3, *Metamorfosis*; de Acteón: *per nemus ignotum non certis passibus errans* ("y errando a la ventura por un bosque que no conoce")" (Osuna Cabezas 2009: 143).

3. Este manuscrito será editado por Mercedes Blanco y Pedro Conde Parrado. Véanse el dossier de Raquel Rodríguez y Antonio Valiente, "Informe de resultados obtenidos tras un análisis material, paleográfico y estructural de transcripción y análisis paleográfico del manuscrito BNE, ms. 3893, para el Proyecto *Sur le traces d'une révolution littéraire. Pour une édition digitale de la polemique gongorine*", y las noticias del seminario *Desvelos gongorinos de un humanista barroco: Martín Vázquez Siruela y el manuscrito BNE 3893* (La Sorbona, 23/03/2018), ahora en Blanco, ed. (2019).

que atañe a este último, los párrafos que acabo de espigar en su valiosa edición representan la cifra de la encendida polémica que el actual decano del gongorismo sostuvo con su colega Maurice Molho.[4] Aunque la juzgo de dominio público entre especialistas, quisiera volver sobre ella con nuevos datos.

Empecemos por ordenar sintácticamente los versos, ya que en el íncipit de la *Dedicatoria* asoma el primero de los hipérbatos que luego desfilarán por las *Soledades*.[5] Mi paráfrasis no es la única posible, ni tampoco necesariamente la mejor. Pero pienso que funciona: "Cuantos versos musa dulce me dictó en soledad confusa, perdidos unos, otros inspirados [los versos], son [los] pasos de un peregrino errante". En buena lógica, el sintagma *en soledad confusa* se referiría, a la vez, tanto a los *versos* del poeta como a los *pasos* del náufrago que protagoniza las silvas; a ambos, dada la identidad que cabría asentar entre los dos sustantivos: *versos* y *pasos*.[6] Más oscura, si se quiere, aunque me afanaré en razonarla, la supuesta –y plausible– correlación entre la figura de Góngora y la de su anónimo peregrino.[7]

Por ahora, apenas nos estorban los apuros de Salcedo a la hora de relacionar el v. 3 ("en soledad confusa") con la ditología adjetival (*perdidos* e *inspirados*) que clausura la primera frase del poema y pone sus miras –creo que a ciencia cierta– tanto sobre los *versos* (para Jammes solo *inspirados*) de don Luis como sobre los *pasos* (para Jammes solo *perdidos*) del "más misterioso de los héroes errantes" (Guillén 1998: 68). Lo veremos con detalle.

4. Véanse Molho (1960; 1977: 39-81) y Jammes (1978).

5. No ignoro que, según Rosales (1971: 265-270), Góngora creó "una lengua poética distinta, apoyada en una sintaxis gramatical más parecida a la latina, pero apoyada también […] en una nueva sintaxis de la realidad, en la que todos los objetos puedan relacionarse de manera distinta a la usual".

6. Concedo por ahora que mi prosificación no obliga a presumir que "los *pasos* del *peregrino errante* se dieron también en una *soledad confusa*". Téngase en cuenta que el doctor Manuel Serrano de Paz escribió en sus *Comentarios*: "*Perdidos unos, otros inspirados*] Prefieren algunos estos dos adjetivos a diferentes substantivos, aquel *perdidos* a los *pasos*, y aquel *inspirados* a los *versos* y hacen este sentido: cuantos versos inspirados me dictó la Musa son los pasos perdidos de un peregrino errante. Pero a mí me parece que igualmente los aplicó el Poeta a uno y otro sustantivo, y llama *pasos perdidos* los que dio el peregrino sin fin alguno cierto, y como *errante* solo, pero *pasos inspirados* los que dio movido de impulso y causa superior que le guió a fin cierto ejecutado de él, aunque no conocido; y si estamos en la alegoría que algunos dan a este poema, que este peregrino sea el Hombre, cuya vida describe el poeta en esta *Soledad*, que sea el mundo que peregrina mientras vive, ya se echa de ver que sus pasos unos son perdidos y otros inspirados". Agradezco el envío de su transcripción en curso a José Martínez Varela (2019: 12-13). Intervengo en el texto. Sobre Serrano de Paz véase el detallado artículo de Ponce Cárdenas (2014).

7. Algo forzada, pero asaz novedosa, resulta la apuesta de Garrote Bernal (2018: 213): "[el endecasílabo] 'Pasos de un peregrino son errante' contiene dos ordenaciones posibles: *Pasos de un peregrino son errante* (definición metapoética) y *Pasos son de un peregrino errante* (resumen argumental). En la primera, si se entienden *un peregrino son* como sintagma nominal y *pasos* con el sentido de 'tiempos de los pies métricos', figura la síntesis más lograda de una nueva forma de poetizar con 'versos desiguales y consonancias erráticas'".

Mientras, dado que la batalla en torno a las *Soledades* ha venido discurriendo entre voces y ecos, no olvidemos que Roses (1997/2007: 90-91) se sumó hace un par de décadas al debate que nos ocupa:

> ¿podrían ser los *pasos* del *peregrino* y la escritura del poeta, *perdidos* e *inspirada* tanto [los] unos como [la] otra? […] La identificación entre el autor y el peregrino permitiría la equivalencia entre la *soledad* del héroe ficticio y la *soledad* del poeta y, en una lectura alegórica, propiciaría la semejanza entre el desengaño amoroso del noble y el desengaño cortesano de Góngora. Para fundamentar esta lectura, […] debe señalarse [también] la significativa referencia de los vv. 30-31 en la misma dedicatoria: "*déjate un rato hallar del pie acertado / que sus errantes pasos ha votado*", los cuales permiten, por referirse ambiguamente al poeta y al peregrino, una interpretación sorprendente de los peregrinajes diversos que las *Soledades* nos brindan.[8]

Se trata del mismo jardín en el que voy a meterme yo aquí, si bien por un sendero algo bifurcado. Conformémonos de momento con la presunción, lingüísticamente irrefutable, de que *perdidos* e *inspirados* califiquen solo al sustantivo *versos*. Adelanto que no es la que más me convence, pero las reglas de la gramática nos autorizan a darla por buena. Para decirlo de una vez, tan válido resulta aplicar la ditología (*perdidos* e *inspirados*) a los *versos* –otro cantar será igualarlos o no con los *pasos*– como la decisión de Jammes de reservar el concepto de *soledad* únicamente para los *pasos* del *peregrino*, a costa, eso sí, de privar tanto al poeta como a su "dulce musa" de un espacio, y hasta de un estado anímico, en virtud de las dos acepciones que la voz *soledad* tenía durante el Siglo de Oro: "1. Lugar desierto o tierra no habitada. 2. La falta de compañía" (*Diccionario de Autoridades*).[9]

En principio, tanto mi prosificación –más tarde añadiré otra– como el cisma que postuló Jammes entre el peregrino, "en soledad confusa", y el poeta y su musa, ¡a saber dónde!, no me satisfacen del todo.[10] Y tampoco Pellicer (1630: 357) aclaró la situación como me hubiese gustado: a su juicio, los *pasos* son los

8. El artículo se publicó en 1997, pero cito por su colectánea de 2007.

9. En una monografía que se publicó después de que hubiera enviado este artículo a *Studia Aurea*, Paola Encarnación Sandoval llega a conclusiones semejantes por lo que se refiere a los pasajes de la *Soledad* II con los que compara la *Dedicatoria* a Béjar. La citaré a menudo en aquellos *loci* en los que ambos hemos avistado las mismas o parecidas claves. Las considero felices coincidencias surgidas de forma sincrónica a uno y otro lado del charco, por más que la gongorista mexicana haga un uso demasiado selecto de la bibliografía. He aquí su premisa, que asumo por completo: el peregrino "es la figura simbólica con la que se identifica el yo lírico a lo largo de 2070 versos y es, esencialmente, el modo de concebir el proceso de escritura y lectura del texto. Estas tres vertientes (el personaje-el poeta-el texto) convergen de manera simultánea y compleja, como si el poeta se rebelara a hacer del peregrino una sola cosa, a limitar a una función concreta todo su potencial simbólico, y en cambio, establece un planteamiento original que le permite explorar, en un solo poema, más de una formulación literaria del peregrino" (2019: 42).

10. Para abreviarlo con la sal de Gómez de la Serna (2004: 15), diríase que el profesor Jammes "abandonó [al poeta y a su musa] a su espontáneo silvestrismo". Los corchetes son míos.

números del peregrino, leídos aquí por Góngora como "versos, por contar de [cierto] número de sílabas y cantidades de ellas, de que se componen los que llaman *pies*, por lo que están sujetos a medida" (*Autoridades*). De veras oportuno. Pero su fino paralelismo –o equipolencia– entre los *pasos* del náufrago y los *versos* que una "dulce musa" le dictó al poeta, que *mutatis mutandis* son los mismos que este nos narrará a continuación, hasta llegar a confundirse –los *pasos-versos* (o sea, la peripecia y la silva-soledad) del y sobre el peregrino[11]–, se asimilaría mejor si lo comparamos con un pasaje de la *Soledad* II que hasta el ensayo de Sandoval y el presente artículo nunca se ha aducido para glosar el famoso arranque de la *Dedicatoria al duque de Béjar*.[12]

Los números del peregrino

Uno de los episodios más primorosos de la *Soledad* II (vv. 542-611) es el canto que los pescadores Lícidas y Micón dedican a sus amadas Leusipe y Cloris.[13] Pues bien, cuando casi toca a su fin, Góngora no vacila en cuestionarse, con no poco misterio:

> ¿Qué mucho, si el candor bebió ya puro
> de la virginal copia, en la armonía,
> el veneno del ciego ingenïoso
> *que dictaba los números que oía*? (1614, vv. 631-634)
>
> (Góngora, 1994: 509)

11. Agradezco esta nota de uno/a de los informantes de mi trabajo: "'soledad confusa' es una inescapable alusión metatextual a la obra misma así titulada, creada por con el propio discurrir del poeta que cobra diegéticamente cuerpo en el curso del peregrino. Cabría en ello leer, si se quiere, tanto una más que oportuna referencia a su 'soledad creadora' (la inherente a todo poeta, la propia al que explora senderos inéditos) y a una 'autoironía' sobre la perplejidad misma del autor –personal y literaria– en el momento de su composición".

12. Nobleza obliga a reparar en otro lugar punteado por Blanco (1995: 54-55): "Piloto hoy la Cudicia, no de *errantes* / árboles, mas de *selvas inconstantes*" (1613, vv. 403-404). A su juicio, "de plus, *errantes* fait écho au vers initial du poème *pasos de un peregrino son errante*, et fonctionne comme un rappel de ce pélerin errant dont le prédicat premier est 'naufragé' (náufrago)".

13. De su segunda irrupción dentro de la "silva de las riberas" y sus analogías con el íncipit de la *Soledad* I se ha ocupado ya Sandoval (2019: 179): "La primera imagen que aparece es la de dos pescadores con sus redes: 'Los escollos el Sol rayaba, cuando / con remos gemidores / dos pobres se aparecen pescadores, / nudos al mar, de cáñamo, fiando' (II, vv. 33-36). Tal vez más que el acto de estos hombres encomendando al mar sus redes de pesca al amanecer, importa el adjetivo que define a los remos (*gemidores*), pues sin necesidad de apelar directamente al léxico relativo a la música, expresa por medio de la hipálage que estos pescadores venían cantando alguna tonada nostálgica. […] Entre los paralelismos estructurales entre las dos *Soledades* hay que notar el uso idéntico del verbo 'fiar' por parte de los personajes, en *Sol. II* con los pescadores que *fian* algo al agua –sus redes–, y en *Sol*. I cuando el propio peregrino *fió* su camino 'a una Libia de ondas' (I, v. 20)".

Por eso tampoco sorprende que Jammes (1994: 508) se topara aquí con otro aprieto hermenéutico:

> *Los números que oía*: El sujeto [de la oración] puede ser la *virginal copia* o el *peregrino*. D. Alonso complica mucho la oración al suponer (siguiendo a Pellicer) que el sujeto es el Amor: "…el ingenioso ceguezuelo que había dictado los versos a los dos amantes pescadores y que al mismo tiempo los estaba escuchando metido en el corazón de las dos enamoradas doncellas".

Con independencia de este corolario de Jammes, Salcedo Coronel (1636: 278) se había explayado en los mismos términos que el responsable de las *Lecciones solemnes* (1630): "dice que el Amor dictaba [se entiende que a los pescadores] los versos que oía el peregrino y guardaban codiciosas las rocas y bebía el recato de Leusipe y Cloris".

Ha llegado el momento de volver sobre la *Dedicatoria* para conectarla con dicho episodio de la *Soledad* II: parto de que el sujeto del verbo "oía" en el v. 634 de la silva haliéutica ("que dictaba los números que oía") solo puede ser el *peregrino*. Descarto, en fin, que la *virginal copia* (1614, v. 632) desempeñe la función de agente en este pasaje. Los que cantan en dicho segmento son sin duda los pescadores; y lo hacen al dictado del Amor (Cupido). ¡Por supuesto que se dirigen a sus respectivas dueñas (*virginal copia*), pero el que ahora los escucha, de manera un punto entrometida, es el náufrago!

Góngora otorgó escaso protagonismo –diría que nulo por lo que afecta al plano verbal– a las hijas del viejo pescador mientras Lícidas y Micón entonaban su canto, el cual se venía modulando en virtud de la presencia del forastero, que asume aquí el papel de "público sin entrada". Por eso reza en el texto: "¡Oh cuánta al peregrino el amebeo, / alterno canto dulce, fue lisonja!" (1614, vv. 626-627; Góngora, 1994: 509).[14] Pero véase también cómo del v. 630 de la *Soledad* II emerge "el escollo más duro" (Góngora, 1994: 509), esto es, el mismo sustantivo (*escollo*) con el que se había tropezado el peregrino en la primera silva:

> Del Océano, pues, antes sorbido
> y luego vomitado
> *no lejos de un escollo coronado*
> de secos juncos, de calientes plumas. (1613, vv. 22-25)
>
> (Góngora, 1994: 203)

14. Escribe Sandoval (2019: 129): "La recurrencia de la construcción 'dulces querellas / quejas' indica que esta antítesis resulta un dispositivo lírico eficaz para recrear la pena amorosa con un tinte de dulzura dado por la armonía de la creación musical, como si lejos de concentrar su mirada en la naturaleza del sufrimiento de los enamorados (sea el peregrino o los pescadores), a Góngora le interesara resaltar el carácter armónico y sonoro que puede tener la expresión de esta pena al bucólico modo".

Finalmente, después de haber disfrutado –insisto, el *peregrino*, y no la *virginal copia*– de los versos de este dúo de pescadores, Góngora (1994: 509-511) prosigue su relato:

> Generosos afectos que una pía
> doliente afinidad, bien que amorosa
> por bella más, por más divina parte,
> solicitan su pecho a que (sin arte
> de colores prolijos)
> en oración impetre oficiosa
> del venerable isleño
> que admita yernos los que el trato hijos
> litoral hizo, aun antes
> que el convecino ardor dulces amantes. (1614, vv. 635-644)

Si el peregrino "sobre ausente" (1613, v. 9) se emocionó hasta sentirse reflejado en las penas de este par de galanes de ría, a los que les cuesta Dios y ayuda conquistar a Leusipe y Cloris, es porque era él –y no las hijas del isleño– quien "oía los números que les dictaba Amor [a Lícidas y Micón] y [que luego] ellos [dos] cantaban". Por eso no tardará en solicitarle ("en oración impetre oficiosa", 1614, v. 640) al padre de estas dos beldades –aunque sin la retórica ("colores prolijos", 1614, v. 639) que habían exhibido Lícidas y Micón– que los acepte como yernos.

Además, preludiando la escena en la que los órficos pescadores dan rienda suelta a sus trovas, Góngora (1994: 495) nos había dicho que podían convocar con sus voces a "músicos delfines, aunque mudos" (1614, v. 535); o sea, justo al cetáceo que, como una suerte de *tabla-delfín*, y a la vez como un guiño al mito de Arión, irrumpía en la *Soledad* I durante el naufragio del protagonista:

> lagrimosas de amor dulces querellas
> da al mar, que, condolido,
> fue a las ondas, fue al viento
> el mísero gemido
> segundo de Arïón dulce instrumento.
> Del siempre en la montaña *opuesto pino*
> al enemigo Noto
> *piadoso miembro roto*,
> *breve tabla*, *delfín* no fue pequeño
> al inconsiderado peregrino
> que a una Libia de ondas su camino
> *fio*, y su vida a un *leño*. (1613, vv. 10-21)
>
> (Góngora, 1994: 199-201)[15]

15. Estos versos deben lo suyo a la tormenta en las islas Egimoros –dos islotes o bajíos junto a la bahía de Cartago– del libro I (vv. 102-112) de la *Eneida* (Virgilio, 12-13). Acerca de dicha recurrencia del delfín en las *Soledades* véase Sandoval (2019: 129).

No resulta muy distinto este *gemido* del peregrino en la *Soledad primera* del que luego afinará Micón en los vv. 549-555 de la silva piscatoria:

> *Cansado leño mío*,
> *hijo del bosque* y padre de mi vida,
> de tus remos ahora conducida
> a desatarse *en lágrimas cantando*,
> el doliente, si blando,
> curso del *llanto métrico te fío*,
> nadante urna de canoro río.
>
> (Góngora, 1994: 497)[16]

Y tampoco orillemos que Ganimedes, otro de los personajes que asomaron la nariz por las *Metamorfosis* de Ovidio, mitológica piedra de toque a la hora de alabar el atractivo del peregrino ("cuando el que ministrar podía la copa / a Júpiter mejor que el garzón de Ida, / náufrago, y desdeñado, sobre ausente", 1613, vv. 7-9; Góngora, 1994: 199), vuelve a ser citado en una de las réplicas de Lícidas:

> lisonja no, serenidad lo diga
> de limpia consultada ya laguna,
> y los de mi fortuna
> privilegios, el mar, a quien di redes
> más que a la selva lazos Ganimedes. (1614, vv. 572-576)
>
> (Góngora, 1994: 501)

En virtud de estos paralelismos con el íncipit de la *Soledad* I, todo apunta a que tuvo que ser el malhadado "peregrino", y no la "virginal copia", el que se deleitara con los "números" de Amor en los vv. 631-634 de la segunda silva. ¿Supone esto, pues, que las esquivas hijas del isleño eran más sordas que los delfines, primero, que el mar, después, y, finalmente, que el mismísimo y noble peregrino, ahora tan solitario como cotilla? Ni por asomo. Seguro que ambas mujeres se recrearon, impávidas pero satisfechas, con los dulces requiebros de Lícidas y Micón. No obstante, su papel dentro de este episodio se antoja bastante pasivo, aunque de lo más decoroso: las pescadoras no toman la palabra en ningún momento, sujetas como están al arbitrio de su progenitor.

Leusipe y Clori se complacen con las pulidas metáforas que salían de las bocas de sus festejadores, pero se hacen las sordas, las "enemigas", igual que la ninfa Galatea en la octava 48 del *Polifemo*:

16. Remito también a Chemris (1991: 13).

Sorda hija del mar, cuyas orejas
a mis gemidos son rocas al viento:
o dormida te hurten a mis quejas
purpúreos troncos de *corales* ciento,
o al disonante número de *almejas*
(marino, si agradable no, instrumento)
coros tejiendo estés, escucha un día
mi voz por dulce, cuando no por mía. (1612, vv. 377-384)

(Góngora, 2010: 170)

No por casualidad, Lícidas y Micón aluden sucesivamente a las veneras y a los corales en su canto amebeo:

Lícidas: Las rugosas *veneras*,
fecundas no de aljófar blanco el seno,
ni del que enciende el mar tirio veneno,
entre crespos buscaba caracoles,
cuando de tus dos soles
fulminado ya, señas no ligeras
de mis cenizas dieron tus riberas. / […] /

Micón: Ninfa por quien lucientes son *corales*
los rudos troncos hoy de mis umbrales. (1614, vv. 556-597)

(Góngora, 1994: 497-503)

Pocas dudas quedarán: quien hubo de oír los "números que [les] dictaba el Amor" fue el peregrino. Sin embargo, intuyo que mis lectores andarán preguntándose a estas alturas qué tendrá eso que ver con los *pasos* y los *versos* de la *Dedicatoria al duque de Béjar*. Bueno, pues yo diría que muchísimo. A fin de cuentas, el atrio de las *Soledades* no deja de ser una cuestión de "números", o sea, de versos.

Y ya que hablamos de números, convendrá detenerse un instante en otro de los cuadros marinos de la *Soledad* II:

Espongïoso, pues se bebió y mudo
el *lagrimoso reconocimiento*,
de cuyos *dulces números* no poca
concentüosa suma,
en los dos giros de invisible pluma
que fingen sus dos alas, hurtó el viento. (1614, vv. 179-184)

(Góngora, 1994: 445)

Como en el resto de ejemplos ya examinados, se entrelazan aquí los sollozos (*lagrimoso reconocimiento*), el canto del peregrino (*dulces números*) y el mar, a los que ahora viene a sumarse el viento. Jammes (1994: 444-446) señaló con agudeza que Góngora

> empieza llamando *reconocimiento* al canto del peregrino, y en efecto, este canto es un reconocimiento, no solo porque expresa su gratitud por el consuelo que el mar le ha dispensado siempre ("¡oh tú, supremo moderador piadoso de mis años!", sino también, y sobre todo, porque en él *se reconoce* una obligación, o una deuda: el peregrino proclama que se debe al Océano, y afirma su voluntad de entregarse a él en vida ("Tuyos serán mis años", "Tuya será mi vida") y después de muerto ("Una suya el Océano profundo…", "Esta que le fiaré ceniza breve"). Y es cierto que, para el que quiera tomar estas estancias al pie de la letra, la acepción escribanil de la palabra *reconocimiento* les conviene perfectamente. A partir de este equívoco empieza una serie de chistes, a cual más sorprendente: el Océano acepta muy interesado, y algo codicioso (*espongioso*) el reconocimiento, pero el viento le *hurta* una parte importante de la *suma* (suma hecha de números, como se debe); se la roba muy astutamente y por medio de una estafa, como un hombre de negocios acostumbrado a los tejemanejes bancarios: gracias a dos *giros* ('traslado de fondos de una cuenta a otra'), redactados y firmados por su pluma; sobra decir que estos dos giros son *fingidos*...[17]

Difícilmente se podría explicar mejor. No obstante, voy a permitirme una nota adicional sobre los *números*. Aunque coincido con el profesor Jammes en la exégesis arancelaria tanto de la *suma* como de los *fingidos giros*, no descartaría otra que el mismo hispanista (1994: 445) parece abrazar en su prosificación ("declaración de cuyos dulces versos el viento se llevó no poca cantidad de armonía") y que deriva del concepto de *números*; un sustantivo al que, como hiciera Pellicer a propósito de la *Dedicatoria* (vv. 1-4), también cabe atribuir aquí el sentido de *versos*. Lo confirmará don Luis, casi a renglón seguido, cuando precisa que "Eco, vestida una cavada roca, / solicitó curiosa y guardó avara / *la más dulce, si no la menos clara* / *sílaba*, siendo en tanto / la vista de las chozas fin del canto" (1614, vv. 185-189; Góngora, 1994: 447).[18] En efecto, se trata de *la más dulce, si no la menos clara sílaba* de los *dulces números* del v. 181.

Me esforzaré en atar ya algún cabo, mientras tiro de otros que nos salen al paso en la edición de Jammes y merecerán concienzuda glosa: si –según parece– entre los vv. 626-634 de la *Soledad* II es el peregrino el que se regocija con los *números* ('versos') de Lícidas y Micón, metaforizados aquí como un *néctar numeroso* que el *escollo más duro* se bebía con avidez ("avarienta"), como si de una *esponja* se tratara,[19] la escena difiere muy poco de la que acabo de sondear (los vv. 179-184 de la propia *Soledad* II). En la silva de las riberas también el peregrino se entrega al canto y es el océano, de nuevo "espongioso" (1614, v. 179),

17. Sobre el "métrico llanto" del peregrino, véase Roses (2007: 79-95).

18. También Sandoval (2019: 129-130) ha reparado en la polisemia de los "números", aunque sin aducir ningún otro intertexto.

19. Góngora (1994: 495) había metaforizado a Cloris como "escollo" pocos versos atrás: "el primero se queja / de la culta Leusipe, / décimo esplendor bello de Aganipe, / de Cloris el segundo, / *escollo de cristal, meta del mundo*" (1614, vv. 537-541). Naturalmente, se trata de dos *escollos* muy distintos.

el que se beberá sus versos al tiempo que los escucha. Este episodio, ahora sí desarrollado por Góngora, es el más similar de toda su obra al breve y ahogado llanto del náufrago al principio de la *Soledad* I (1613, vv. 10-14). Y a pesar de todo, estoy de acuerdo con Sandoval (2019: 128) cuando afirma que "si miramos en paralelo al protagonista innominado, mudo y errante de las *Soledades*, y a cualquiera de estos pescadores con nombre y amada concreta, no hay duda de que nuestro peregrino, con todo y su identidad difusa, resulta notablemente más complejo en matices y en potencial lírico".

Se podrá objetar que ninguna deuda aflora aquí con los *pasos* y los *versos* de la *Dedicatoria al duque de Béjar*; si no fuera por la querencia del poeta al uso del epíteto *dulce* para referirse al canto de Lícidas y Micón (1614, v. 627); al "inspirado" par de pescadores (*dulces amantes*, 1614, v. 644); a las penas amorosas del héroe en el íncipit de la *Soledad* I ("lagrimosas de amor, dulces querellas", 1613, v. 10); a su *mísero gemido*, trasunto del *dulce instrumento de Arión* (1613, v. 14); a los *números* –puestos otra vez en boca del náufrago– que se beberá el mar (1614, v. 181), dueño de su existencia y tan inescrutable como su destino; y, finalmente, a la *sílaba* del postrero canto, la misma que acabará por hacer suya la ninfa Eco (1614, vv. 187-188).

El silogismo resulta bastante sencillo: en la *Dedicatoria* leíamos que la musa que le dictó versos a Góngora –igual que el Amor se los dictará luego a Lícidas y Micón en la *Soledad* II– era "dulce" (¡cómo iba a ser si no!). Pero lo que me interesa es que en los dos casos analizados se registra el siguiente esquema: 1) el peregrino canta y llora, y el mar lo escucha ('bebe sus versos') al inicio de la *Soledad* I (1613, vv. 10-14); 2) lo propio ocurre en el métrico llanto de la *Soledad* II (1614, v. 181); y 3) los pescadores articulan su canto alterno, cuyo destinatario en este caso es el náufrago, o sea, el mismo personaje que antes se había lucido ya dos veces como tenor.

Entonces, si dentro de este paradigma de las *Soledades*[20] nos topamos siempre con un sujeto canoro y con un público –invitado o no– de naturaleza antropomorfa, o bien personificado (verbigracia el mar), parece lógico que cuando en la *Dedicatoria* a su prócer ("déjate un rato hallar del pie acertado / que sus errantes pasos ha votado / a la real cadena de tu escudo", 1613, vv. 30-32), Góngora incluyó el endecasílabo "perdidos unos, otros inspirados", debía aludir con seguridad a sus *versos* (*números*). Y no tanto (o no obligatoriamente) a los *pasos* del enigmático *peregrino*, a quien, de momento, que sepamos, aún no ha escuchado (ni ha visto moverse) nadie. Por el solo motivo de que estamos en la fachada del poema y el náufrago –su figura central– ni siquiera ha dicho esta boca es mía. Según se sabe, tendremos que esperar hasta el v. 62 de la *Soledad* I para verlo despegar los labios.

20. Utilizo el término "paradigma" al modo de Blanco (2016: 309-332): 'isotopía, constante, recurrencia'.

Nótese además que, casi al final de la *Dedicatoria*, Góngora escribe que su "pie acertado" (el métrico) genera "pasos errantes" (los versos). Luego salvo un alarde digno de don Quijote, del Augusto Pérez de *Niebla*, o de los seis personajes en busca de autor de su tocayo Pirandello, don Luis –poeta, cantor– no llegó al extremo de que su héroe apostrofara al VII duque de Béjar; y tampoco a su padre (o padrastro) literario, ya que tampoco parece forzoso identificar la voz del racionero con esa máscara que él mismo se enjaretó en la *Dedicatoria*. En buena lógica, los *versos*, *inspirados* por la *dulce musa*, haciendo gala de un tópico homérico y de una falsa modestia tan viejos como el tiempo, bien podrían ser tanto *perdidos* como *inspirados*.[21] Se entiende mejor, pues, por qué el "pie" elegido por Góngora, la silva, es aquí "acertado", un sinónimo de "inspirado", mientras que los "pasos" fruto de dicho "pie" son "errantes", sinónimo de "perdidos". Avalan esta tesis las canciones aliradas de la *Soledad* II (vv. 116-171; Góngora, 1994: 437-445), conocidas como "métrico llanto" y reflejo, por cierto, del íncipit de la "silva de los campos"[22] (se repiten los sustantivos "lágrima", "naufragio", "onda", "océano", "montes", el epíteto "breve" y, por supuesto, el sintagma "pie errante", que es el que nos interesa):

> Muera, enemiga amada,
> muera mi culpa, y tu desdén le guarde,
> arrepentido tarde,
> suspiro que mi muerte haga leda,
> cuando no le suceda,
> o por *breve*, o por tibia, o por cansada,
> *lágrima* antes enjuta que llorada.
> *Naufragio* ya segundo,
> o filos pongan a mi homicida hierro
> túmulo tanto debe
> fin duro a mi destierro,
> tan generosa fe, no fácil *onda*,
> no poca tierra esconda:
> urna suya el *Océano* profundo,
> y obeliscos los *montes* sean del mundo.
> Túmulo le debe
> agradecido Amor a mi *pie errante*; (1614, vv. 151-166)
>
> (Góngora, 1994: 441-443)[23]

21. De nuevo el primero/a de mis amables informantes señala que "no resultaría tan sorprendente suponer una modalidad lisa y llana de *captatio benevolentiae* (que es a menudo 'retórica', 'falsa') al sugerir la condición 'perdida' de ciertos pasajes, como modesta confesión de un trabajo que, como cualquier obra humana, se asume aquejado también de algunas imperfecciones".
22. Díaz de Rivas explicó en sus *Anotaciones y defensas a la primera "Soledad"* (BNE, ms. 3726, f. 105r) el plan primitivo (y trunco) de estas silvas: "La primera soledad se intitula *La soledad de los campos*, y las personas que se introducen son pastores; la segunda, *La soledad de las riberas*; la tercera, *La soledad de las selvas*; y la cuarta, *La soledad del yermo*".
23. Véase ahora Sandoval (2019: 110-139).

A diferencia del resto de los ejemplos aducidos por Blanco (1995: 70-71) en su artículo sobre la sinécdoque en las *Soledades*,[24] que apuntan siempre a un movimiento físico, a un desplazamiento, en este caso, toda vez que el peregrino entona unos versos para su ingrata dueña –remito de nuevo a los de Lícidas y Micón–, nada nos impide leer dicho "pie errante" como un pie métrico al que debería dar gracias incluso el mismo Cupido, hasta el punto de erigirle un monumento. De lo que no tengo duda es de que ni el hijo de Venus, ni nadie que no sienta particular afición por los peripatéticos, se emocionaría por el hecho de que los pies del peregrino lo condujeran a ninguna Arcadia, sino por los versos que acaba de dedicarle a su "enemiga amada".[25]

Sandoval (2019: 132), que ha seguido un rastro similar al mío, concluye que

> Las resonancias evidentes entre la configuración identitaria y discursiva del peregrino y la de los pescadores se prolongan en su segunda intervención, pues Lícidas habla de las "cenizas" que han quedado del incendio provocado por "dos soles" (II, vv. 560-562), con imágenes que provienen del episodio del náufrago al ver a la novia labradora (I, vv. 737-742), pero se advierten con mayor fuerza en la participación de Micón:
>
> Distinguir sabía apenas
> el menor leño de la mayor urca
> que velera un Neptuno y otro surca,
> y tus prisiones ya arrastraba graves;
> si dudas lo que sabes,
> lee cuanto han impreso en tus arenas,
> a pesar de los vientos, mis cadenas (II, vv. 563-569)

Por mi parte, creo haber demostrado que los sustantivos "pasos", "pie" y "números" (a la luz de dos episodios de la *Soledad* II: el canto de Lícidas y Micón y el métrico llanto del peregrino) se refieren al poeta; o al peregrino poeta, y viceversa.[26] Empero, tampoco se pierda de vista que la voz "errante" poseía también dos sentidos en tiempos de Góngora: "1. Sin acierto, nada seguro. 2. Vagamun-

24. "Con pie ya más seguro" (1613, v. 56); "Tal diligente, el paso / el joven apresura / midiendo la espesura / con igual pie que el raso" (1613, vv. 77-80); "Llegó y a vista tanta / obedeciendo la dudosa planta" (1613, vv. 190-191); "culto principio dio al discurso, / cuando rémora de sus pasos fue su oído" (1613, vv. 236-237); y "Regiones pise ajenas / o el clima propio, planta mía perdida" (1614, vv. 130-131).

25. Y ya que hablamos de "túmulos" y de "pies", véase el soneto "Urnas plebeyas, túmulos reales" (1612): "penetrad sin temor, memorias mías, / por donde ya el verdugo de los días / con igual pie dio pasos desiguales" (vv. 1-4) (Góngora, 2016).

26. Aunque, como puntualiza Sandoval (2019: 133), "el desenlace de las historias es completamente distinto: lo que para los enamorados pescadores derivará en la feliz culminación del matrimonio, para el peregrino la incertidumbre y la ausencia de la amada (y con ella, el destino en su travesía) seguirá siendo la constante de sus pasos".

do, [sin] lugar ni domicilio cierto" (*Tesoro de la lengua castellana o española* de Sebastián de Covarrubias, 1611). ¡Y qué hace a lo largo de estas silvas su discreto protagonista sino moverse de aquí para allá, saliendo ileso de una tormenta, primero, cruzando los oteros de un grupo de pastores, después, y, como colofón, navegando en la fluvial compañía de isleños y cetreros![27]

Un poeta errante

No eludo el espinoso problema de si es posible o no fijar una relación de identidad entre Góngora y su enigmático héroe. Una cuestión, a todas luces palpitante, que exigiría datos más sólidos.[28]

He aquí el primero. Si nos ceñimos a la pura sintaxis, y también a las leyes de la narratología, el "proemio-panegírico" al duque de Béjar consiente un orden de lectura alterno: los vv. 1 y 3 aludirían, pues, a la figura del peregrino, a la *historia* que Góngora nos cuenta, para decirlo con palabras de Chatman:[29] "Pasos de un peregrino son errante / […] / en soledad confusa". En cambio, el 2 y el 4 tendrían más que ver con la escritura (inspiración previa) de este *discurso* literario, o sea, con el taller externo desde el cual don Luis relata su obra ("cuantos

27. Véase ahora esta glosa de Serrano de Paz: "Muy a este propósito define Ulpiano al esclavo Erron L. *quis sit fugitius 17 § Erronem ff. de Aeditio Edicto*: *Erronem propiem sic definimus, qui non quidem fugit, sed frequenter sine causa vagatur et temporibus in res nugatorias consumplis, serius domum redit*. Esto es ser errante, y porque así camina este Peregrino, por eso le da este epíteto, imitando en los versos y sentencia a Homero. […] Así también Apolonio llama *errantes* a los Argonautas, lib. 1. […] Pero más alta pusieron su imaginación estos Poetas, que no sólo entienden por errante al que vaga, sino al que vaga cubierto el entendimiento de nubes, esto es, anublado con las pasiones propias, que esto llamó Séneca, lib. 2 de Tra., cap. 9, necesidad y amor de errar: *Inter caetera mortalitatis incommoda et hoc est caligo mentium, nec tantum necessitas errandi sed errorum amor*" (Martínez Varela 2019: 5-6).

28. Este parágrafo surge al calor del siguiente escolio de Alatorre (2007: 54): "Lo primerísimo que hace Góngora en esta *Dedicatoria*, tan exquisitamente meditada, es asentar una ecuación: tema-forma (mundo-poesía, o como se quiera decir). El peregrino vaga en íntima soledad con lo que lleva puesto, sin plan de viaje, pero con los ojos muy abiertos. Y, por inspiración de una dulce Musa, Góngora ha identificado con la del joven héroe su propia soledad íntima, su altísimo ideal poético, su incansable búsqueda de la forma". A su vez, son categóricas las tres teselas rescatadas por Sandoval (2019: 73-82), en las que ponía de manifiesto el alcance de la equivalencia 'poeta-peregrino': la dedicatoria a la edición de Vicuña (1627), un soneto incluido en el aparato preliminar de la edición de Bruselas a cargo de Jerónimo de Villegas, *Obras de don Luis de Góngora* (1659): "Renúevanse cual Fénix a la vida / las *Obras* del errante peregrino"; y una redondilla anónima (1654) dedicada al romance de Píramo y Tisbe: "Este romanzón compuso / el poeta Soledad; / en lo largo, de ciudad; / Babilonia, en lo confuso". Intervengo en el texto y en la puntuación.

29. "La teoría estructuralista sostiene que cada narración tiene dos partes: una historia (*histoire*), el contenido o cadena de sucesos […], más lo que podríamos llamar 'los existentes' (personajes, detalles del escenario); y un discurso (*discours*), es decir, la expresión, los medios a través de los cuales se comunica el contenido. Dicho de una manera más sencilla, la historia es el qué de una narración que se relata, el discurso es el cómo" (Chatman 2013: 25).

dictó versos dulce musa, / […] / perdidos unos, otros inspirados").[30] Empero, la frontera entre ambos campos y figuras, entre la *historia* y el *discurso*, entre el *peregrino* y el *poeta*, entre los *pasos* y los *versos*, se difumina gracias, precisamente, al dichoso v. 3 (*en soledad confusa*), que, según voy a justificar, sirve a modo de bisagra –casi reversible– entre el autor y su texto. Como una suerte de *mise en abyme* al más puro estilo de las *Meninas* de Velázquez.[31]

La anfibología entre los *pasos* y los *versos* y la decidida apuesta de Góngora por la sintaxis latinizante, y por ello flexible, cercana al bustrófedon, consienten otra vuelta de tuerca. Por ahora, lo único seguro es que los *versos* del poeta son anteriores –porque nos lo dice en la *Dedicatoria*– a los *pasos* del peregrino, que todavía no se ha movido a ningún sitio.[32] Para que lo haga, resulta del todo necesario que don Luis se ponga manos a la obra; o concretamente su musa, a quien acude para que se los dicte (los versos). Pues bien, veremos cómo incluso esta perogrullada podría cuestionarse en las *Soledades*.

El *quid* estriba en resolver, si se puede, una pregunta teñida de aporía: ¿dónde se hallaban Góngora y su musa? Mi respuesta se desprende de otra prosificación de los vv. 1-4 de la *Dedicatoria*; una paráfrasis, lo admito, algo distinta de aquella que formulé al principio: "Son *pasos* de un *peregrino errante* cuantos *versos* dulce musa me dictó, en soledad confusa, perdidos unos, unos inspirados".

Todo depende de la colocación del v. 3 ("en soledad confusa") dentro del orden (¿lógico? ¿único?) de la frase, y de añadir o no una coma al final; porque Góngora nos autorizaba para hacer de la luna su reflejo, y al contrario. Con otras palabras: nos facultó para convertir los *pasos* del peregrino en los *versos* "perdidos e inspirados" del poeta.[33] Y viceversa: los *pasos* del *peregrino*, igual que los *versos*

30. Ly (1985: 22-23) advirtió que "me parece […] ambiguo el estatuto del enunciador [de la *Dedicatoria*]. […] Aunque se reduzca a la unidad numérica, la primera persona es la que mantiene un vínculo entre el objeto del poema ('pasos de un peregrino') y el poema ('cuantos me dictó versos')".

31. Serrano de Paz es quizá el único de los comentaristas del Barroco que no alberga dudas sobre la "doble soledad confusa": "*En soledad confusa*] Nota el lugar en donde las Musas le dictaron los versos y en donde el Peregrino dio sus pasos, una soledad fue. Y cuanto a lo primero es ésta el lugar más a propósito para los versos, que sí piden un entendimiento desocupado y libre, como dijo Safo en Ovidio Epist. her. [15]: *Nec mihi, dispositis quae iungam carmina nervis, proveniunt; vacuae carmina mentis opus*. ¡Qué otro lugar más libre y desocupado que la soledad! […] Y fue éste el parecer de toda la antigüedad que siempre dedicó a las Musas montes y selvas para su habitación y ninguna ciudad ni lugar poblado, y por eso dijo Horacio lib. 2 epist. 2: *Scriptorum chorus omnis amat nemus et fugit urbe*" (Martínez Sandoval 2019: 9-12).

32. Siempre desde un enfoque puramente diegético, o sea discursivo, que no autorial. Va de suyo, según pone sobre la mesa el primero/a de mis informadores, que "la *Dedicatoria*, como toda prolusión, antecede en el orden pero de hecho se halla al término de la composición; por ello 'cuantos me dictó versos dulce Musa' (como en su caso el deíctico 'Estas que me dictó') se refiere no solo metapoéticamente a eso que en su mismo decir ejecuta, sino a la presentación de algo que existe ya y que se sabe ante los ojos del receptor del texto".

33. Hasta cierto punto, Jammes (1994: 22) aventó esta conjetura en su "Resumen" del texto: "Discurriendo desde los 'pasos del peregrino errante' a sus propios 'errantes pasos', Góngora alude

que la musa le dictó al *poeta*, también pueden ser, y de hecho lo son, *perdidos* e *inspirados*. No solo *perdidos*. Harina de otro costal resulta el inciso "en soledad confusa", que, aislado entre un par de comas, serviría para referirse tanto al uno como al otro; y no únicamente al *peregrino*.

Lo razonaré enseguida, pero repito que la palabra *soledad* contaba con un par de acepciones en el Siglo de Oro: "1. La privación o falta de compañía. 2. Lugar desierto" (*Diccionario de Autoridades*). Respecto a la segunda, no hay discusión posible por lo que atañe al peregrino, al menos hasta que lo albergan los piadosos rústicos. Lo que nos falta por descifrar es en qué soledad se hallaba, o mejor, hacia qué soledad se dirigía Góngora a la altura de 1613.

Menos cansado que confuso

Vuelvo sobre los "pasos perdidos e inspirados", esta vez no con vistas al poeta sino al peregrino; porque a lo largo del naufragio de la *Soledad* I (1613, vv. 9-28) el héroe se ve inmerso en un lance de veras angustioso; soporta, en fin, las muy violentas secuelas de sus propios *pasos perdidos*, cuya hechura apenas cambiará hasta que "Besa la arena, y de la nave rota / aquella parte poca / que lo expuso en la playa dio a la roca" (1613, vv. 29-31; Góngora, 1994: 203-205).

Pero dichos *pasos* no tardarán en convertirse en *inspirados* cuando este moderno Ulises –todavía *perdido*– consigue elevarse hasta el pico que corona el albergue de los pastores ("entre espinas crepúsculos pisando, / riscos que aun igualara mal volando, / veloz, intrépida ala, / menos cansado que *confuso* escala", 1613, vv. 48-51; Góngora, 1994: 207-209); y de manera categórica, tras recibir el saludo, "sin ambición, sin pompa de palabras" (1613, v. 91; Góngora, 1994: 217), del grupo de "conducidores de cabras" (1613, v. 92); o sea, el agasajo de los rústicos, que lo acogen gustosos en su "albergue *bienaventurado*" (1613, vv. 94-95).

¿No es *bienaventurado* un epíteto que linda con los *inspirados pasos* (y por ello con los *versos*) de la *Dedicatoria*? A partir de aquí, el peregrino disfrutará de aquellas frondosas *selvas* (1613, v. 141; Góngora, 1994: 227), de la *soledad confusa* de los pastores –valga de nuevo el reciclaje del v. 3 de la *Dedicatoria*–, del *verde balcón del agradable risco* (1613, v. 193; Góngora, 1994, 237), de la caza de un lobo (¡como en la *Dedicatoria*, donde el duque de Béjar se había cobrado un oso!: "las formidables señas / del oso que aún besaba, atravesado, la asta de tu luciente jabalina", vv. 19-21; Góngora, 1994: 187), de los juegos deportivos y de las bodas que vendrán a continuación.

Llegados a este punto, estoy totalmente de acuerdo con Molho, cuya lección no he adoptado aún como brújula –lo haré algo más tarde–, y por ello con Ro-

discretamente a las incertidumbres de su situación material, esperando del duque una protección que le permita preservar su 'libertad, de Fortuna perseguida'".

ses, cuando sostenían que el *peregrino errante* de la *Dedicatoria* y de las propias *Soledades* es (o podría ser) un trasunto de Góngora (y al revés).

Añado nuevos argumentos: aunque Dámaso Alonso resbalara en 1936 al editar aquí *errantes*, en lugar del correcto *errante*, porque el *errante* es el *peregrino*, y no sus *pasos*, no iba nada desnortado al versionar de este modo el íncipit del poema: "pasos y versos, perdidos unos en confusa soledad, inspirados otros".[34] Es más, tengo para mí que si el maestro de gongoristas hubiera barajado la alternativa de una frase distributiva, y no solo copulativa, lo hubiese parafraseado de esta guisa: "pasos y versos, perdidos [los] unos en confusa soledad, inspirados [los] otros". La ausencia de artículos en su prosificación invita, no obstante, a concluir que leyó la obertura de las *Soledades* igual que yo. De hecho, lo confirma en las notas finales:

> desde el momento en que se ha afirmado que los *pasos* son *versos*, *unos* y *otros* son palabras que ya no pueden referirse sino conjuntamente al par de nociones (*pasos* y *versos*). Pero *inspirados* no puede relacionarse con *pasos* sino por el puente de equivalencia: *versos*; y *perdidos* no se asocia bien a *versos* sino por medio de su igual: *pasos* (Alonso, 1982: 699-700).

Si el *peregrino errante* dio sus *pasos perdidos* –según Jammes– tan solo en la *Soledad* I, tampoco hay que omitir que, dentro de la *Dedicatoria al duque de Béjar*, otra silva, y donde por cierto el héroe pinta bien poco –digamos que bastante menos que el poeta que obsequia sus versos al aristócrata–, Góngora (1994: 189-191) le había suplicado ya a su mecenas:

> déjate un rato hallar del *pie acertado*
> que sus *errantes pasos* ha votado
> a la real cadena de tu escudo (1613, vv. 31-33)

Hemos visto cómo don Luis recicla el mismo epíteto (*errante*) que había usado a la hora de presentar al *peregrino*. Pero aquí lo emplea para singularizar (¡ahora sí!) sus propios *pasos* poéticos y –después lo explicaré– también biográficos, según supo intuir Jammes (1994: 188): "los errantes pasos simbolizan las vacilaciones y los proyectos de Góngora hacia 1613". Y Sandoval (2019: 56) acaba de advertirnos que "la idea de errar, […] con la polisemia que oscila entre equivocarse y 'andar vagando sin saber el camino' (*Aut.*), parecería no corresponder con el destino geográfico específico que distingue a las peregrinaciones tradicionales".

Mas no dejemos caer en saco roto que Góngora eligió el término *pasos* como emblema de las fortunas ('alegrías', y en otra acepción 'borrascas', 'tempestades', *Aut.*) de su náufrago protagonista. Ahora bien, en el v. 31 de la *Dedicatoria* ese

34. Véase Góngora (1936). Hay que señalar que en la reedición dentro de sus *Obras completas* (Alonso, 1982: 551) subsanó este pequeño lapsus. El mejor de los escribanos puede echar un borrón.

sustantivo (*pasos*) forma parte del dominio del poeta. Única y exclusivamente. Sin vuelta de hoja. Luego arriesgo que '*peregrino errante* = *poeta errante*' y, por ello, que '*pasos perdidos* = *pasos errantes*'; o sea, 'móviles, a tientas, un punto inseguros' y tal vez, solo tal vez, 'extraviados'.

Todo parece facilísimo, y de hecho lo es; porque la siguiente analogía del texto-pórtico de las *Soledades* afecta a ese *pie acertado* del poeta (v. 30), y no del peregrino, que le permitirá allegarse al "duque esclarecido" (Béjar), siempre y cuando este se deje "hallar". Y claro, los *pies* de un poeta, y por ello sus *pasos*, además de los que guiaron a Góngora hasta los señoríos del noble salmantino, no pueden ser sino sus *versos*. Así lo corrobora el cotejo de la *Dedicatoria* de las *Soledades* con la de la *Fábula de Polifemo y Galatea* (1612). En la primera, se lee:

> ¡oh Duque esclarecido!,
> templa en sus ondas tu fatiga ardiente,
> y entregados tus miembros al reposo
> sobre el de grama césped no desnudo,
> déjate un rato hallar del *pie acertado*
> que *sus errantes pasos* ha votado
> a la real cadena de tu escudo (1613, vv. 26-32)
>
> (Góngora, 1994: 189-191)

Por el contrario, en el *Polifemo* rezaba:

> Estas que me dictó rimas sonoras,
> culta sí, aunque bucólica, Talía
> –¡*oh excelso conde*!–, en las purpúreas horas
> que es rosas la alba y rosicler el día,
> *ahora que de luz tu Niebla doras*,
> escucha, al son de la zampoña mía,
> si ya los muros no te ven, de Huelva,
> peinar el viento, fatigar la selva (1612, 1-8)[35]
>
> (Góngora, 2010: 155)

Lo que quiero reseñar es que las dedicatorias de los poemas mayores de Góngora se han explicado reduciendo su 'trama' a la de simples –pero majestuosos– poemas epidícticos. Y nada más lejos de la realidad. O no solo. Por lo menos en el caso de la que encabeza las *Soledades*. Se trate o no de un juego de ocultación, o de una "discreta alusión a las incertidumbres de su situación material", como advirtió Jammes (1994: 22), considero que Góngora hizo de su *Dedicatoria* un encomio metapoético en miniatura, claro está, pero también dotó al mecenas de una serie de atributos que nos permiten hablar de un "epilio

35. Sobre los mecenas de Góngora, más o menos pingües, véase Ponce Cárdenas (2009a).

larvado" que suelda la fachada del poema –que a su vez forma parte de la diégesis– con el arranque de la *Soledad* I.[36]

Bonilla Cerezo y Tanganelli (2013: 31-47) han reforzado los vínculos entre la silva "Pasos de un peregrino son errante" y aquella otra que se abre con el endecasílabo "Era del año la estación florida", leídas ambas como el "primer panel" del retablo barroco de las *Soledades*: "el tapiz del duque". Y se basaron en una serie de trazos de los que ofrezco solo un resumen. Acerca de las dádivas y tratos de Góngora con su mecenas provinciano, don Alonso Diego López de Zúñiga Sotomayor, los estudios de Sieber (1998) y Rojo Vega (2005) perfilan el retrato de un aristócrata *outsider*, casi en bancarrota, que en 1610 sobrevivía a despecho de sus enormes propiedades, gravadas ya por multitud de hipotecas. Hablo del mismo grande de España que, rebasada apenas la veintena –nació en 1578–, se había visto obligado a huir de los fastos de palacio.

Sea como fuere, Jammes (1994: 77-78) conjeturó que la amistad entre ambos sujetos hubo de ayudar a "la obtención [por Góngora] del título de capellán de honor de su Majestad, que le permitió [al poeta apostarse] en Madrid en 1617 y tener entrada libre en el Palacio Real"; pero sin duda la devoción que don Luis sentía por los Zúñiga fue sincera y estuvo bien arraigada. De hecho, no se disiparía, según reza en sus cartas, ni siquiera después de la muerte del duque en 1619 (Góngora, 2000: 112-114).[37]

A su zaga, Bonilla Cerezo y Tanganelli sugieren en su librito que Góngora supo ingeniárselas para disfrazar las circunstancias rememoradas al inicio de la *Soledad* I: el retiro del duque de Béjar como una marca de decadencia dinástica. Dicho de otro modo: este linajudo asumiría dentro de la silva de los campos el papel del pastor sabio, estoicamente adusto y desengañado del mundanal ruido.

Aunque Blanco (2012: 193-194) ha glosado que este tópico, el de la hospitalidad rústica concedida a (o por) un huésped señorial, se "remonta a los poemas homéricos y arranca de un *primum mobile* odiseico: el episodio del porquero Eumeo, que acoge a su amo Ulises bajo la apariencia de un peregrino errante (*Odisea*, XIV)"; sin desdeñar el "ejemplo renacentista más brillante y popular: las peripecias de la historia de la princesa Herminia en la *Jerusalén liberada*" (Blanco 2012: 202), nada nos impide arriesgar que el fervor panegirista de Góngora fuera más lejos de un solo modelo, o de un mero trazo adventicio. Incluso que la mayor originalidad de la *Dedicatoria al duque de Béjar* tenga que ver con la pintura –por no escribir "mitologización"– de don Alonso Diego. Me limito a glosar cuatro detalles:

36. No uso aquí "epilio" como sinónimo de "fábula mitológica", sino de mosaico de teselas épicas en las que dominan aventuras amorosas taraceadas con descripciones de uno o varios detalles. Sobre el epilio en Góngora véanse Ponce Cárdenas (2001: 63-73) y Kluge (2012).
37. Véase la "Carta a don Francisco del Corral" (27 de abril de 1621).

1) este grande de España "bate los montes que, de nieve armados, gigantes de cristal los teme el cielo" (vv. 7-8; Góngora 1994: 185-187). Queda claro que don Luis recrea una cacería por las sierras de Salamanca, pero enseguida equiparará dicha batida con la Gigantomaquia: Béjar es un noble, por supuesto, pero nos lo pinta también como una deidad ("del sitïal a tu deidad debido", v. 25; Góngora 1994: 187); y, en particular, esos *gigantes de cristal* por los que campeaba sugieren un Olimpo castellano. Por otra parte, el mito de la Gigantomaquia había sido cantado por Homero en la *Odisea* (VII, 58-59), luego por Claudiano –autoridad de cabecera para Góngora (Castaldo, 2014)– y, asimismo, por Ovidio (1990: 9-13) en el libro I de sus *Metamorfosis* (vv. 151-162). De ahí, pues, que el duque triunfe aquí sobre los 'montes / gigantes'. Porque tampoco se olvide que en la narración ovidiana los gigantes atacaban a los dioses pertrechados con farallones y troncos de árboles, y no con venablos ni rejones de modesto abeto. Además, mientras Encélado se retiraba, Atenea lo aplastó con la entera isla de Sicilia, bajo la que yace sepultado, tal como versificaría el propio Góngora (2010: 156) en la octava IV del *Polifemo*: "Donde espumoso el mar sicilïano / el pie argenta de plata al Lilibeo / (bóveda o de las fraguas de Vulcano / o tumba de los huesos de Tifeo)" (1612, vv. 25-28).

2) el duque de Béjar ha matado a una fiera ("del oso que aun besaba, atravesado, / el asta de tu luciente jabalina", vv. 20-21) con un venablo ("luciente jabalina") que le otorga rasgos dignos de Júpiter, habida cuenta de que el hijo de Saturno acostumbraba a avanzar con un rayo como báculo de poder o arma arrojadiza;

3) por eso no extraña que, en los vv. 22-23 ("o lo sagrado supla de la encina / lo augusto del dosel"), el regio dedicatario, concluida ya su montería, sea invitado por el poeta a descansar bajo el árbol consagrado a Júpiter, que a su vez simboliza el socorro al necesitado. Una imagen más que feliz para ensalzar el mecenazgo ducal como nueva y espartana Edad de Oro. Porque, como nadie ignora, el señor del Olimpo era también el dios de la hospitalidad (*Zeus Xenios*).[38] El primero/a de los informantes de este artículo sugiere que "podría mirarse la múltiple pertinencia semántica de esta imagen (evocando el reposo campestre, como en la versión de Virgilio del Brocense: 'Títiro, so la encina reposando'; o [el hecho de] que la encina es árbol emblemático de Salamanca) para constatar que la poesía a menudo dice 'muchas cosas' y cada lector puede adoptar todas a la vez o el contenido que juzgue más pertinente en cada caso".

4) en los vv. 31-33 ("déjate un rato hallar del pie acertado / que sus errantes pasos ha votado / a la real cadena de tu escudo"), Góngora apostrofa al duque para que no se muestre remiso a su *pie acertado*, que, paradójicamente, genera

38. También Lezama Lima (1970: 28) iluminó el "aura jupiterina" del poema: "En las *Soledades* […] se ve siempre la cabra Amaltea ascendiendo, signo de una inalcanzable altura sabia, para presidir, por encima del escondido peregrino o del anciano jefe de los pescadores, el desfile".

pasos errantes. En este caso, Jammes (1994: 188) anotó que dicho "pie" debe leerse de dos maneras:

> "de mi verso (sentido corriente de *pie*), ya que te está dedicado, y de mi pie, que se encamina hacia ti para solicitar tu protección". Excluyo la tercera interpretación ("del pie del peregrino, héroe de mi poema, acertado porque a ti se consagra"), admitida por D. Alonso: el peregrino, personaje ficticio, no tiene nada que ver con el duque de Béjar, y no espera nada de él; Góngora sí, mucho, al parecer.

De momento, dejaremos en cuarentena la tercera, aunque anticipo que le tengo mucha fe. A mi juicio, esta última glosa del profesor Jammes rebate su propia lectura de los vv. 1-4 de la *Dedicatoria*: si los *pasos* eran del *peregrino errante* y, según escribe ahora, los *versos*, como es natural, resultan privativos del *poeta*, podría darse por bueno que los *pasos* del *peregrino* eran *perdidos* y, en cambio, *inspirados* los versos del poeta. Eso es lo que defiende Jammes (1994: 182) en la tercera nota de su edición. Más difícil de conciliar, sin embargo, que en los vv. 31-33 el *pie* y los *pasos* del poeta, y solo del poeta, ya sin titubeos, sean a la vez, y paradójicamente, *acertado* y *errantes*. Según su regla de tres, *errantes* tendría que ver en ese lugar con el *perdidos* del v. 4; y ya hemos visto que Jammes solo relacionó el término *errante* con el *peregrino*, y no con el poeta (ni con sus versos).

Hay algo que falla. Ahora bien, si Góngora pudiera fusionarse de algún modo con su protagonista, o sea, con el peregrino, y el duque de Béjar se hubiera disfrazado de "pastor filósofo" dentro de la soledad de los campos, las cosas cambiarían. Y mucho: por la sencilla razón de que el peregrino (Góngora) sí que esperaría entonces bastantes cosas del rústico que primero lo acogió y después lo paseó por su Arcadia (el noble mecenas). No en vano, Ponce Cárdenas (2009a: 123) ha estudiado cómo

> Cristóbal de Mesa […] [inmortalizó] al […] duque de Béjar durante el ejercicio de […] actividades cinegéticas, como atestiguan estos versos de su *Epístola a don Rodrigo Pacheco, marqués de Cerralbo* (datada hacia 1606-1607):
>
> "Partiéronse los duques luego donde
> está en Gibraleón su marquesado,
> que al de Ayamonte cerca corresponde. […]
> Si el duque mi señor pasa a la Maya
> con sacres, gerifaltes y neblíes,
> manda que yo también a caza vaya;
> si tagarotes lleva y baharíes
> a San Muñoz, Ochando o Salamanca
> alfaneques, azores y borníes".
>
> La serie de parajes definidos aquí como lugares aptos para la caza […] se identifican bien, pues corresponden al entorno de Béjar (Salamanca) y a la mansión señorial que don Alonso Diego de Zúñiga […] poseía por tierras castellanas ("El Bosque"). Ahora bien, al establecer la comparación entre las posesiones bejaranas de su señor

y sus dominios andaluces en otra misiva rimada (la *Epístola al duque de Béjar*), el paisaje marino de la costa onubense aparece más definido como el más apto para la caza de altanería.

Ignoro si Cristóbal de Mesa frecuentó al duque en cualquiera de las fincas antedichas, incluida la residencia de *El Bosque*. Y lo mismo valdría para el trasiego de Góngora. Lo que sí sabemos es que el peregrino de las *Soledades* asistió a una jornada de cacería (¿en *El Bosque*?) dentro de la *Soledad* I (vv. 222-232):

Con gusto el joven y atención lo oía [el peregrino al cabrero]
cuando torrente de armas y de perros,
(que si precipitados no los cerros,
las personas tras de un lobo traía)
tierno discurso y dulce compañía
dejar hizo al serrano,
que, del sublime, espacïoso llano,
al huésped al camino reduciendo,
al venatorio estruendo
(pasos dando veloces)
número crece y multiplica voces.

(Góngora, 1994: 243-245)

Asoman por este paisaje unos "cerros" no demasiado distintos de los "montes de nieve armados" (v. 7) de la *Dedicatoria*; y el tema principal es la caza de un lobo (1613, v. 225), que podría valer como reflejo de la de aquel oso al que diera muerte el duque en la fachada del poema (vv. 20-21). Sin embargo, Góngora, para no repetirse, y tal vez para ponerle las cosas difíciles a su lector, invierte el orden de los hechos: si en la silva que empieza "Pasos de un peregrino son errante" el aristócrata era conminado por don Luis a suspender su cinegética para "dejarse un rato hallar del pie acertado", o sea, para escuchar sus versos –un "tierno discurso" a fin de cuentas–, en este fragmento de la *Soledad* I es la jauría de perros y el ruido de los monteros que iban detrás del lobo los causantes de que "tierno discurso y dulce compañía / dejar hizo al serrano". Luego ¿es este cabrero un trasunto del duque de Béjar? Y la pregunta clave: ¿late un trozo de la biografía de Góngora bajo la sombra de su peregrino?

Yo creo que sí. Como digo, no hay pruebas de ninguna clase sobre las correrías del poeta por las heredades de San Muñoz, Ochando o Salamanca; sin embargo, dando por hecho que sus tierras onubenses eran idóneas para que don Alonso se entregara a la caza de garzas y dorales, nada extraña que el peregrino huésped disfrute en la *Soledad* II con cuadros del mismo jaez: me refiero, por supuesto, a los vv. 841-936, en los que levanta el vuelo toda una reserva cetrera: el baharí, el búho, el gerifalte, los grifaños y el sacre. Bastará citar los versos gracias a los cuales se desata esta "república alada" (Ly 1995):

La turba aun no del apacible lago
las orlas inquïeta,
que tímido perdona a sus cristales
el doral. […] (1614, vv. 841-844)

(Góngora, 1994: 553)

Finalmente, detengámonos en los vv. 30-32 ("déjate un rato hallar del pie acertado / que sus errantes pasos ha votado / a la real cadena de tu escudo") de la *Dedicatoria*: los relativos a la cadena ducal. Don Luis afirma que la orla del blasón de la casa de Béjar otorga libertad, pues solo el patrocinio de don Alonso podría salvar al poeta (y por ello al peregrino) de su ruina financiera, evitando así la "fortuna" –en su valencia de 'tormenta marina'– de la corte. Recuérdese que la competición por los puestos de poder llevó en tiempo de los Austrias a la corrupción y al soborno, en forma de petición de mercedes a secretarios, nobles y ministros. De ahí la alegoría de la capital como vasto mar por el que se atreven los más bizarros forasteros.[39]

Cum grano salis, para que las cuentas salgan hay que examinar el íncipit de la *Soledad* I con la mirada puesta en los atributos jupiterinos de la fachada del poema:

1) la primera *Soledad* se abre con una sofisticada apoteosis del signo de Tauro: "Era del año la estación florida / en que el mentido robador de Europa / (media luna las armas de su frente, / y el sol todo los rayos de su pelo), / luciente honor del cielo, / en campos de zafiro pace estrellas" (1613, vv. 1-6; Góngora, 1994: 195-197).[40] Y en efecto, fue Júpiter en persona quien, transformado en un toro blanco, raptó a la hija de Agenor.

2) el héroe que protagoniza estas dos silvas sería digno de "ministrar la copa" a Júpiter mejor que el "garzón de Ida" (1613, vv. 7-8; Góngora, 1994: 199); o sea, el bello Ganimedes, capturado por Júpiter bajo la forma de un águila. He aquí la primera de las máscaras del "poeta-peregrino" dentro de las *Soledades*, ya que don Luis apenas tardará en compararse con el músico Arión de Lesbos: "lagrimosas de amor dulces querellas / da al mar, que condolido / fue a las ondas, fue al viento / el mísero gemido / segundo de Arïón dulce instrumento" (1613, vv. 10-14; Góngora, 1994: 199-201).[41]

3) cuando el peregrino es "sorbido y luego vomitado por el océano", desagua no lejos de un "escollo coronado de secos juncos, de calientes plumas" (1613, vv. 24-25; Góngora, 1994: 203): un islote, o risco, cubierto de plumas de águila;

4) y poco después "halla hospitalidad donde halló / de Júpiter el ave" (1613, vv. 27-28; Góngora, 1994: 203). No podía ser de otra manera: el águila tenía

39. Véase por ejemplo Castillo Solórzano (1986: 48).
40. Sobre estos versos remito a Méndez (2012) y Blanco (2016: 309-332).
41. Acerca de la historia de Arión y las *Soledades* véase Poggi (2009: 167-184).

que presidir dicho escollo para anunciarle que el albergue de los cabreros (el "retiro ducal") es su tierra de acogida;[42]

5) fuera ya del tupido coto de las *Soledad primera*, y acaso influyéndolo, Albanio le preguntó a Salicio en la *Égloga* II de Garcilaso: "¿Para qué son magníficas palabras? / ¿Quién te hizo *filósofo elocuente*, / siendo *pastor* de ovejas y de cabras?" (vv. 395-397) (Vega, 1995: 160). Tal vez se trate de otra pista a favor de que detrás del "anciano del sayal" de la *Soledad* I se oculta no solo el duque de Béjar, sino un eco garcilasista no percibido hasta la fecha;

6) en la misma línea –haciendo hincapié en mi apuesta por una silva *à clef*–, valdrá la pena reparar en el mago Severo de la misma *Égloga* II, un trasunto lírico de Severo Varini, aquel fraile italiano que ejerciera como preceptor de don Fernando de Toledo, futuro duque de Alba, a cuyas prendas Garcilaso dedicó la segunda parte de su bucólica. De hecho, Nemoroso, acaso una de las caretas del cantor de Gnido dentro de la *Égloga* II –igual que el peregrino de Góngora en las *Soledades*–, solo llegará a reunirse con este brujo después de andar "de noche por caminos enriscados / sin ver dónde la senda o el paso inclina" (vv. 1114-1115) (Vega, 1995: 193):

> En la ribera verde y deleitosa
> del sacro Tormes, dulce y claro río,
> hay una *vega grande y espaciosa*,
> verde en el medio del invierno frío,
> en el otoño verde y primavera,
> *verde en la fuerza del ardiente estío*.
> Levántase al fin de ella una *ladera*,
> con proporción graciosa en el *altura*,
> que sojuzga la vega y la ribera;
> allí está sobrepuesta la espesura
> de las hermosas *torres*, levantadas
> al cielo con extraña hermosura,
> no tanto por la fábrica estimadas,
> aunque 'straña labor allí se vea,
> cuanto *por sus señores ensalzadas*.
> Allí se halla lo que se desea:
> *virtud*, *linaje*, *haber* y todo cuanto
> bien de natura o de fortuna sea.

42. Lo confirma la tardía *Silva heroica en la creación del cardenal don Enrique de Guzmán* del propio Góngora ("Generoso mancebo", 1626) con la que nunca se ha asociado la *Dedicatoria* ni el íncipit de las *Soledades*: "Himnos sagrados, cánticos divinos, / abrirán paso a cuantos *peregrinos* / tan *libres* podrán ya como devotos, / besando el mármol, desatar sus votos. / *El conde duque*, cuya confidencia / reclinatorio es de su gran dueño; / ¡cuán bien *su providencia* / timón del vasto, *poderoso leño*, / gobierno al fin de tanta monarquía, / *lamiendo escollos ciento*, / *le ha conducido en paz a salvamento*! / Este, pues, pompa de la Andalucía, / gloria de los clarísimos Sidones, / de los Guzmanes –digo– de Medina, / solicitó süave tu capelo" (vv. 49-63).

Un hombre mora allí de ingenio tanto
que toda la ribera adonde él vino
nunca se harta de escuchar su canto.
Nacido fue en el campo placentino,
que con *estrago* y destrucción romana
en el antiguo tiempo fue sanguino,
y en este con la propia, la inhumana
furia infernal, por otro nombre guerra,
le tiñe, le *rüina* y le profana;
él, viendo aquesto, *abandonó su tierra*,
por ser más del reposo compañero
que de la patria, que el furor atierra.
Llevole a aquella parte el buen agüero
d'aquella tierra d'Alba tan nombrada,
que este's el nombre della, y d'él Severo. (vv. 1041-1073)

(Vega, 1995: 190-191)

Comparemos estos versos con el excurso, bastante más sucinto, del pastor de la *Soledad* I:

Aquellas que los *árboles* apenas
dejan ser *torres* hoy –dijo el cabrero
con muestras de *dolor* extraordinarias–,
las estrellas nocturnas luminarias
eran de sus *almenas*,
cuando el que ves sayal fue limpio acero.
Yacen ahora, y sus desnudas piedras
visten piadosas yedras,
que a *rüinas* y a *estragos*
sabe el tiempo hacer verdes halagos (1613, vv. 212-221)

(Góngora, 1994: 243)

Como es natural, el duque de Béjar no necesitaba de ningún preceptor, ya que él mismo oficiaba como mecenas del Parnaso que solía darse cita en sus posesiones. Y tampoco hubo de exiliarse a ningún sitio para recibir el buen agüero de la casa de Alba, dado que las heredades que poseía en las afueras de Huelva ya le pertenecían; por más que –igual que Varini en el poema de Garcilaso– se viera obligado a abandonar la corte, comido de deudas y acosado por los intrigantes partidarios de don Francisco Gómez de Sandoval, duque de Lerma.[43]

Entonces, el obvio contexto áulico de ambos textos, la *Égloga* II de Garcilaso y las *Soledades*, dominados, sucesivamente, por el sabio mentor (Varini) de un duque en mantillas (don Fernando Álvarez de Toledo), y por otro, el de Béjar,

43. El segundo/a informante supone "excesivo" este paralelo con la *Égloga* II de Garcilaso. He procurado aquilatarla, pero es de científica justicia señalar sus reparos.

ya de vuelta de casi todo, nos ayudan a despejar la identidad del prócer oculto detrás del pastor de la silva de los campos. Así las cosas, no puedo estar de acuerdo con Trambaioli cuando arguye que "en cuanto a la dimensión autobiográfica, don Luis, [siguiendo] al Tasso, muestra cómo la [filiación] del *peregrino errante* con el *poeta* se pueda limitar a la esfera panegírica sin la necesidad de verter en la escritura ningún dato personal reconocible" (224).[44] Y tampoco comparto con la sagaz lopista que

> Góngora calla en los versos del poema el nombre de su prócer, aludiendo al mismo mediante la figura del anónimo príncipe que descuella en la *Soledad* II al final de la procesión de halconería […] (vv. 809-812). Verdad es que la opacidad del fragmento ha confundido a los comentaristas, induciendo a Pellicer y Salcedo a pensar que se trataba del duque de Béjar, mientras Pedro Espinosa [revelaba] que alude al Conde de Niebla, quien heredó el ducado de Medina Sidonia (Trambaioli, 2015: 225).

En efecto, Jammes (1994: 544-545), y a su zaga Trambaioli, acertaron al sostener que "Góngora calló en los versos el nombre de su prócer". Lo calló, cierto, pero sin borrarlo del todo, pues se regocijaba en sugerírnoslo de forma elusiva. Y además no se trata de un solo mecenas, sino de dos: el duque de Béjar, disfrazado como *anciano del sayal* en la *Soledad primera*, y su pariente el conde de Niebla, en hábito de *augusto príncipe*, ya en la segunda silva; por eso, como aclaró Ly (2015: 52), "hace eco […] el panegírico gongorino al conde de Niebla de la segunda *Soledad* a la *Dedicatoria al duque de Béjar* de la primera".[45]

Estas claves sirven al menos para postular una equipolencia entre los *versos* (y los *pasos*) del *poeta* en la *Dedicatoria* y la metamórfica "colección de intrigas" (Blanco 1998: 60) que Góngora nos entregó dentro de la *Soledad* I, empezando por sus antifaces de *náufrago* y *peregrino*, a los que les siguen dos de cuño ovidiano: *Ganimedes* y *Arión*. En suma, el *poeta* era un *peregrino errante* y el *peregrino* un *inspirado poeta*; entre otras cosas porque, como recoge *Aut.*, *peregrino*, con valor adjetival y no sustantivo, significaba 'extraño, raro, especial en su línea o pocas veces visto'; epítetos, todos ellos, que se les ajustan como un guante tanto a Góngora como a sus *Soledades*. Por otro lado, pero siempre en paralelo, el duque de Béjar se nos muestra en la *Dedicatoria* como un "Júpiter salmantino" y, dentro de la primera de las silvas, como un rústico sabio.[46]

44. Sandoval entiende que "el peregrino Pánfilo [de *El peregrino en su patria* (1604) de Lope de Vega, el modelo directo aducido ya por Trambaioli para el arranque de la *Soledad* I] tiene una notable inclinación por la poesía, al grado de que la mayoría de sus intervenciones discursivas son en verso, como si éste fuera una peregrino-poeta en ciernes (que Góngora llevará al más alto grado en las *Soledades*)" (34).

45. Sobre el segundo de estos nobles véase Ly (2015).

46. Confío en que esta tesis sea válida, porque suscribe la lectura biográfica de Trambaioli (2015: 219): "A mí me parece imposible que el 'métrico llanto' [en la *Soledad* II] del protagonista gongorino no sea la respuesta de don Luis a los fragmentos lopescos [comentados por la misma

Dos notas polifémicas

A pesar de todo, ha seguido asaltándome el temor de si no resultaría imprudente excluir que el peregrino, 'personaje de ficción', y el poeta tengan mucho que ver y se pongan al servicio, oportunamente salvados, del anciano del sayal / duque de Béjar.[47] ¿Por qué negarlo, si, como hemos visto, el adjetivo *errante* califica en la *Dedicatoria* al *peregrino*, primero, y a los *pasos* del *poeta*, después? Y si los *versos* del poeta eran *inspirados*, según leíamos en el v. 4, ¿por qué no dar por válido también que el sintagma *pie acertado*, relativo de nuevo al *poeta*, sea una fórmula sinónima de aquella otra?

Para los muy escépticos, la octava III del *Polifemo* aclara las cosas mejor que la *Dedicatoria al duque de Béjar*. Escribe don Luis:

> Treguas al ejercicio sean robusto,
> ocio atento, silencio dulce, en cuanto
> debajo escuchas de dosel augusto
> del músico jayán el fiero canto.
> Alterna con las Musas hoy el gusto,
> que si la mía puede ofrecer tanto
> clarín y de la Fama no segundo,
> tu nombre oirán los términos del mundo. (1612, vv. 17-24)
>
> (Góngora, 2010: 155)

Trambaioli] de la *Arcadia*, de *La hermosura de Angélica* y, sobre todo, del *Peregrino*"". Los corchetes son míos.

47. Y más después de releer el íncipit del *Purgatorio* de Dante, autor con el que relacionaré a Góngora en el epígrafe 6 de este trabajo: "Per correr miglior acque alza le vele / omai la *navicella* del mio *ingegno*, / che lascia dietro a sé *mar* sì *crudele*; / e *canterò* di quel secondo regno / dove l'umano spirito si purga / e di salire al ciel diventa degno. / Ma qui la morta poesì resurga, / *o sante Muse*, poi che vostro *sono*; / e qui *Caliopè* alquanto surga, / seguitando *il mio canto* con quel *suono* / di cui le Piche misere sentiro / lo colpo tal, che disperar perdono" ("La *barca* de mi *ingenio*, por mejores aguas surcar, sus velas iza ahora / y deja tras de sí *mar de dolores*; / y cantaré a la *tierra purgadora* / del alma humana, / que hacia el cielo es vía / de la que se hace de él merecedora. / *Renazca aquí la muerta poesía*, / *oh santas musas*, a quien me he entregado, / y aquí *Calíope* surja en este día, / y véase *mi canto* acompañado / del *son* que a las Urracas sin ventura / el esperar perdón les ha negado", I, vv. 1-12; Alighieri, trad. Crespo, 2004: 381). Las cursivas son mías. Véase también el canto II del *Paraíso*: "O voi che siete in piccioletta barca, / desiderosi d'ascoltar, seguiti / dietro al mio legno che cantando varca, / tornate a riveder li vostri liti: / non vi mettete in pelago, ché forse, / perdendo me, rimarreste smarriti. / L'acqua ch'io prendo già mai non si corse; / Minerva spira, e conducemi Appollo, / e nove Muse mi dimostran l'Orse" ("Oh vosotros que en un *batel* pequeño, / *deseosos de oír*, sois atraídos / por *el bogar canoro de mi leño*; / volved a vuestras *playas*; no atrevidos / os metáis en el *piélago*, que luego, / si me perdéis, os hallaréis *perdidos*. / *Nadie ha surcado el agua que navego*; / nuevas *Musas* las Osas me han mostrado; / *Minerva sopla, con Apolo llego*", vv. 1-8; Alighieri, trad. Crespo, 2004: 618).

Con el endecasílabo "del músico jayán el fiero canto", Góngora anunciaba, todavía en la "Dedicatoria al conde de Niebla", que de nuevo forma parte –como primer marco– de la diégesis de su soberbio poema,[48] las octavas XLVI-LVIII del *Polifemo*: un total de doce estrofas a lo largo de las cuales el cíclope solfea una fastuosa aria para la ninfa Galatea. Empero, sumo aquí otro par de conjeturas, y hasta tres: 1) con el sintagma "del músico jayán el fiero canto" Góngora estaría reduciendo –y esto no lo aprobará nadie en su sano juicio– los méritos de su obra, compuesta por sesenta y tres estancias, a la quinta parte del argumento: aquella en la que el monstruo lleva la voz cantante, nunca mejor traído; 2) con dicho sintagma, potenciando una sinécdoque ("el fiero canto"), don Luis aludía, es fácil suponerlo, a toda la fábula; y 3) nada impide arriesgar que con la expresión "músico jayán" –y nótese cómo Góngora no usó aquí sustantivos denotativos (verbigracia "cíclope", "monstruo", "Polifemo" o "hijo de Neptuno") para introducir al personaje– no esté hablando solo del cíclope, ya que el vate cordobés se destapa desde su obertura (octavas I-III) como un músico gigante y formidable; como un "poeta ciclópeo", en fin, que solicita la atención de su mecenas: don Manuel Alonso Pérez de Guzmán. De igual modo que Polifemo reclamará la de Galatea dentro de la narración:

> "Deja las ondas, deja el rubio coro
> de las hijas de Tetis, y el mar vea
> cuando niega la luz un carro de oro,
> que en dos la restituye Galatea.
> Pisa la arena, que en la arena adoro
> cuantas el blanco pie conchas platea,
> cuyo bello contacto puede hacerlas,
> sin concebir rocío, parir perlas". (1612, vv. 369-376)
>
> (Góngora, 2010: 170)

Aunque Góngora no llegara a igualarse aquí con su criatura principal, Polifemo, ambos comparten un papel semejante respecto a los destinatarios de sus

48. Es por ello que cualquier edición de las *Soledades* debería barajar la posibilidad de numerar los versos correlativamente. Es decir, sin marcar ningún hiato entre la *Dedicatoria al duque de Béjar* y la *Soledad primera*; en esencia porque, a mi juicio, esta comienza –implícita y temáticamente– con el verso "Pasos de un peregrino son errante". Lo que no invalida, ¡faltaría más!, las eruditas lecciones de Carreira (1998: 227): "la [*Dedicatoria*] de las *Soledades*, dirigida al mismo prócer, es atípica. Constituye una síntesis del poema y uno de sus momentos culminantes. Lo normal hubiera sido escribirla una vez compuestas las cuatro partes, pero es anterior a la segunda, puesto que Jáuregui la comenta, y, a pesar del *dictó* del v. 2, cabe que sea anterior a la primera, o al menos a su conclusión, aunque la versión más primitiva, que solo alcanza al v. 779, no la presenta". El propio Carreira (1998: 227) se hizo eco en nota de una conjetura de Ly (1984: 72-73), del todo plausible: "les 274 derniers vers de la *Soledad segunda* non seulement absorbent et développent le motif cynégetique, mais amplifient la figure du Duc en une figure royale, et incorporent du même coup le hors-texte que constitue la *Dedicatoria* au corps même de l'ouvre".

versos, cuyos favores procuran granjearse: el conde de Niebla y la nereida Galatea. Coinciden además varias fórmulas sintácticas en los dos poemas: "¡oh excelso conde!" (1612, v. 3) / "¡oh bella Galatea" (1612, v. 361); "treguas al ejercicio sean robusto" (1612, v. 17) / "deja las ondas, deja el rubio coro" (1612, v. 369);[49] "escucha al son de la zampoña mía" (1612, v. 7) / "escucha un día mi voz" (1612, vv. 383-384); "que si la mía puede ofrecer tanto / clarín (y de la Fama no segundo) / tu nombre oirán los términos del mundo" (1612, vv. 22-24) / "imponiéndole estaba (si no al viento / dulcísimas coyundas mi instrumento" (1612, vv. 439-440).[50]

Añádanse a estos paralelos –algunos muy claros– entre las voces de Góngora, en la *Dedicatoria al conde de Niebla*, y la del cíclope Polifemo, en su afán de hacer suya a Galatea, que el *Diccionario de Autoridades* recoge la siguiente y expedita definición de *jayán* ('hombre de gran estatura, robusto y de fuerzas'), lo cual casa mejor sin duda con un monstruo que con un poeta, por genio que este sea. Empero, un autor tan dotado como don Luis se las pudo arreglar para acudir a este sustantivo ("jayán") porque tenía un valor muy preciso dentro de la germanía; un mundo, e incluso un campo léxico, que no le resultaban ajenos. Basta acudir a la letrilla "Si las damas de la corte" (1585) o al romance "Ahora que estoy de espacio" (1588). *Jayán* "significa el rufián, a quien todos respetan" (*Aut*.).

Abrigado por dicha clave, Góngora sí que podría acercarse, siquiera por su talla como poeta, celebrada y envidiada por muchos de sus coetáneos, a Polifemo, que, a su modo, tampoco deja de ser un poeta y un pastor con aires garcilasistas. Se consolidarían así las notas de Cancelliere (2007: 155-158) a propósito de ese doble marco especular que, como antepasado de las *Meninas*, caracteriza a las octavas de 1612. Pues bien, si Cancelliere no se engaña, apenas existe dificultad para asociar al *poeta* –como entidad ficcional de la *Dedicatoria al duque de Béjar*, que también aparece disfrazado, o mejor, "mitologizado"– con el *peregrino* que va de acá para allá en sus *Soledades*; o sea, el poema propiamente dicho, pero también los dominios de don Alonso Diego.

Estos son mis principios, tal vez algo pobres para cerrar un debate que dura ya cuatro largos siglos. Por eso, como devoto de Groucho Marx, si no acabaran de convencerles, informo de que tengo otros. Los enunciaré a continuación, sabedor de que apenas he resuelto la primera parte del enigma, y además solo por uno de sus flancos: 'peregrino errante = poeta errante'.

49. Recuérdese que en la *Dedicatoria al duque de Béjar* se leía: "déjate un rato hallar del pie acertado".

50. No se ignore que en el *Polifemo* aparecían ya otro peregrino que "perdió camino" (por tanto "errante") y un "albergue": "Registra en otras puertas el venado / sus años, su cabeza colmilluda / la fiera cuyo cerro levantado, / de helvecias picas es muralla aguda; / la humana suya el caminante errado / dio ya a mi cueva, de piedad desnuda, / albergue hoy, por tu causa, al peregrino, / do halló reparo, si perdió camino" (1612, vv. 425-432; Góngora, 2010: 172). Véase por otra vía la comparación que firma Sandoval (2019: 66-72) a propósito del diálogo entre las dedicatorias de los poemas mayores.

Ilustración y defensa de Molho

A raíz de la publicación de las *Soledades* (con comentario y prosificación) a cargo de Dámaso Alonso (1936), Leo Spitzer (1980: 257-258) salió a la palestra reciclando una vieja sospecha de Herman Brunn (*Góngora's Soledades*, 1934), para quien "*en soledad confusa* se refiere, en común, a *perdidos unos y otros inspirados* y […] *confusa* significa 'salvaje' (dicho de la maleza) en cuanto se relaciona con *perdidos* unos [*pasos*] y 'confusa, oscura' en cuanto se relaciona con otros *inspirados* [*versos*]". Sin duda, pero tampoco agotó todas las lecturas. Lo que ni Brunn, ni el ilustre romanista, ni nadie, nos ha explicado todavía es por qué si *en soledad confusa* se refiere a la vez a "*perdidos unos* [los pasos] y otros *inspirados* [los versos]", dichos *pasos* y dichos *versos* no son los unos el reflejo de los otros, de igual forma que el *peregrino* lo sería del *poeta*, y viceversa.

Maurice Molho (1977: 53) fue uno de los poquísimos en pronunciarse sobre este particular; y lo hizo con hipnótica maestría y altas dosis de atrevimiento:

> La interpretación en sentido único [de la palabra *soledad* con el sentido de *selva*] tiene el inconveniente de sugerir en el pensamiento y en la sintaxis de don Luis una disimetría (*soledad confusa* está relacionada con *pasos perdidos*, sin que *versos inspirados* vaya acompañado de ninguna circunstancia locativa) poco compatible con el enunciado de un *concepto* fundado en una anfibología continuada: *versos* son *pasos*.

Este párrafo prendió la mecha de su controversia con Jammes. Sin embargo, Molho, basándose en la anfibología urdida por Góngora desde los primeros metros, que alcanza en el tercero (*en soledad confusa*) su "límite de tensión interna", no titubeó al firmar una paráfrasis, cuyo final, en efecto, se podría discutir y de hecho se ha discutido. Ahora bien, no seré yo quien eche más leña al fuego, por las razones fijadas en el colofón de su artículo: "Todos estos versos, dictados por una dulce musa, son pasos de un peregrino errante, perdidos unos (los pasos) en una selva confusa e inspirados otros (los versos) en una confusa silva" (Molho, 1977: 53).

Todo quedaría más claro, caso de que se acepte la osada tesis de Molho –aunque solo por la identidad entre *soledad*, *selva* y *silva*–,[51] si interviniéramos en la puntuación de Alonso, Jammes y Carreira. Bastaría con añadir una coma después de "confusa", según apuntó el tercero de ellos: "Pasos de un peregrino son errante / cuantos me dictó versos dulce Musa, / en soledad confusa, / perdidos unos, otros inspirados" (Carreira, 1986: 201).[52] Solo es una posibilidad, y dista mucho

51. Que ha hecho fortuna lo prueba la adopción de dos de los tres términos en el título de un trabajo de Ruiz Pérez (2002, 418-419): "Égloga, silva, soledad".

52. Aunque la puntuación del Siglo de Oro nada tenga que ver con la actual, sorprende que los gongoristas –Carreira incluido– hayan optado por prescindir de dicha coma que, curiosamente, sí figuraba en el texto del manuscrito Chacón: <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?pid=d-1078352>.

de traer la panacea. Pero al menos permite aislar al v. 3 del sustantivo *peregrino*; o mejor, conectar el sintagma *en soledad confusa* tanto con el *peregrino* como con la *musa*, y luego con el *poeta* del v. 2. Sirve, pues, para sugerir que *perdidos* e *inspirados* aluden, ¡ambos!, o bien solo a los *versos*, o tanto a los *versos* como a los *pasos*. Por eso me separo de los gongoristas –casi todos, a decir verdad– que reservaron *perdidos* solo para los *pasos* e *inspirados* exclusivamente para los *versos*.

Avanzo dos conclusiones, que, además, son antitéticas entre sí:

1) Tal vez Góngora no calificara con ningún adjunto a los *pasos* del *peregrino errante* y sí –por dos veces– a los versos (*perdidos* e *inspirados*) del poeta. Ahora bien, los *pasos* del héroe podrían discurrir por una *soledad confusa* (el v. 3 como gozne entre el mundo ficcional y el real), de manera que también ellos (los pasos, la historia del náufrago) acabarían por serlo ("confusos"): recuérdese que en la *Soledad* I el peregrino no alcanza a distinguir "[…] de su luz los horizontes, / que hacían desigual, *confusamente*, / montes de agua y piélagos de montes" (1613, vv. 42-44; Góngora, 1994: 207); y que después escalará "menos cansado que *confuso*" la cumbre de una Arcadia pastoril (1613, v. 51; Góngora, 1994: 209).

2) Si esto es así, habría que leer "soledad" como "el lugar desierto o la tierra no habitada" (*Autoridades*), y "confusa", al trasluz metapoético, como "oscura, intrincada, sin la debida claridad expositiva y de dudosa o equívoca inteligencia" (*Autoridades*). Pero Góngora gustaba de usar la palabra *soledad* con valor espacial, fundamentalmente; y no tanto con el de la primera acepción que recoge el *Diccionario de Autoridades*, la más común hoy y la que mejor se ajustaría a ese poeta de la *Dedicatoria* (también al peregrino *desdeñado* por su "ingrata dama") que lisonjeó al duque de Béjar: "privación o falta de compañía".[53] Nótese que don Luis acudió a dicho sustantivo ("soledad") con cuentagotas. Solo ocho veces a lo largo de su corpus: al menos por lo que concierne a una *soledad* sin resonancias genéricas, porque está claro que Góngora defendía su obra en el soneto *Contra los que dijeron mal de sus Soledades* ("Con poca luz y menos disciplina", ¿1613?) y en las décimas "Por la estafeta he sabido" (1615).[54]

Sobraría para probarlo el soneto *De una quinta del conde de Salinas, riberas del Duero*: "De ríos, soy el Duero, acompañado, / en estas *apacibles soledades*, / que, despreciando *muros de ciudades*, / de álamos camino coronado" (1603, vv. 1-4), por mucho que Góngora fraguara una imagen más sofisticada que la de

53. Jammes (1994: 63), apoyándose esta vez en el abad de Rute, indica que "el sentido subjetivo aparece muy temprano en el conocido romance 'La más bella niña', de 1580: 'Váyanse las noches, / […] / váyanse, y no vean / tanta *soledad*, / después que en mi lecho / sobre la mitad'. Lo volvemos a encontrar mucho más tarde, a través de la expresión 'hacer soledad' ('causar pena por su ausencia'), en una carta del 4 de julio de 1617 dirigida al obispo Mardones ('Cuanto es mayor el ruido de esta corte, tanta es mayor la *soledad* que V. S. I. me hace'…), y en otra del 19 de diciembre de 1623, a Paravicino ausente de Madrid: 'Mucha *soledad* nos hace vuestra reverendísima; siento el haberme quedado, habiendo dejado ir a vuestra paternidad'".

54. Remito al estudio de López Bueno (2013).

este poema (*muros de ciudades*) en la *Dedicatoria al duque de Béjar*: "muros de abeto, almenas de diamante" (v. 6).[55]

Es ahora cuando nos interesa, más que nunca, la tesis de Molho (1977: 51-56). Aunque pueda sonar forzado ese corolario suyo de que el vocablo *soledad* significa a la vez la *selva*, el tema fundamental del poema, y la *silva* formal en que este se compuso –a partir de la analogía que él mismo fundara entre la *silva* y la *selva*–,[56] y la sinonimia, para mí evidente, entre *selva* y *soledad*, quisiera recuperar las dos interpretaciones que el hispanista galo dio del arranque de la obra:

> 1) Mis versos "relatan" (*son*: representación de la sustancia) los pasos de un peregrino errante, protagonista de mi poema.
> 2) Mis versos "son" (*son*: representación de la identidad) los pasos de un peregrino errante, que no es otro sino yo.
> Según que los versos "sean" o "relaten" los pasos del *peregrino*, este último término se orienta por desviación del significado, en dos direcciones diferentes; en efecto, el poeta no puede ser peregrino en las mismas condiciones que el protagonista del poema. […]
> El protagonista es *errante*, ya que sus pasos, en vez de conducirle al término de su viaje, se pierden en la selva donde lo recogen los pastores.
> En cuanto al poeta, que ha penetrado en una silva cuya forma a-estrófica impone a quien la crea un andar errático, no regulado de antemano por las leyes de la métrica. […]
> La base del conjunto es la equipolencia:
>
> versos = pasos
>
> *Pasos* atañe al protagonista; *versos* al poeta. De esta manera, desde el principio se oponen y se identifican la criatura y el creador.
> Una segunda equipolencia, derivada de la anterior, opone de nuevo al protagonista –peregrino errante– al peregrino errante que es, desde su propio plano, el poeta.
> En tercera posición surge la equipolencia:
>
> silva = selva
>
> manifiesta en el término *soledad*, y de la que un miembro se refiere, por la continua progresión del concepto, al poeta y el otro al protagonista.
> Por fin, la tensión conceptual se resuelve por medio de una evocación anafórica de la equipolencia, operada por los pronombres unos y otros:
>
> perdidos (los pasos) = inspirados (los versos)[57]

55. Sobre esta metáfora véase Bonilla Cerezo (2016).

56. Jammes (1994: 64-66) concluyó que "la teoría de Mauricio Molho, […] fundada en una supuesta equivalencia *soledades* (poema) / *silva* (metro) / *selva* […] le lleva a imaginar que el poema se desarrolla en una selva, y a formular una serie de afirmaciones increíbles, que pondrán los pelos de punta a cualquiera que se haya tomado el trabajo de leer las dos *Soledades*".

57. John Beverley adoptó dicho paralelismo en su edición de las *Soledades* (Góngora, 1998: 71): "[en la] proposición del poema [se dice que] será una *soledad confusa* ('soledad espiritual del poeta/peregrino, cuyos pasos se pierden en la *soledad* o *selva* de los versos que forman la silva poética)'".

A medida que lo releo crece mi admiración hacia Molho… y no se me ha puesto ningún pelo de punta.[58] Quizá porque le veo pocos talones de Aquiles a su proposición; y pocos no significa lo mismo que erráticos: esa afinidad entre la *selva* del peregrino y la *silva* del poeta, advertida ya por el correveidile Almansa y Mendoza, apuntala la intuición del padre de la lingüística del significante: "véase que es una *silva* de varias cosas en la *soledad* sucedidas" (Orozco Díaz, 1969: 199).[59] No hay necesidad de poner la mano en el fuego para salvar al profesor Molho. Me limitaré apenas a tomar sus palabras como trampolín para llegar a una solución semejante: si los *versos* que la *musa* le dictó al *poeta* relatan (y son) los *pasos* de un *peregrino errante*, igualado aquí con Góngora, también los peregrinajes del poeta y del náufrago han de ser distintos, aunque con varios puntos en común. No estoy de acuerdo sin embargo con Molho cuando sostenía que el "protagonista es *errante*, ya que sus *pasos*, en vez de conducirle al término de su viaje, se pierden en la *selva* donde lo recogen los pastores", pues, según acabo de sugerir, esa *selva* era (o se parecía mucho a) una imagen arcádica de las fincas del duque de Béjar. Luego el mecenas castellano simbolizaría, tanto en la *Dedicatoria* como ya dentro de la propia *Soledad* I, el destino y la meta del viaje –por no llamarlo exilio cortesano– del poeta / peregrino.

Pero tampoco Jammes tenía toda la razón cuando le opuso a su colega que "nadie que se haya tomado el trabajo de leer las dos *Soledades*" diría que la obra se desarrolla en una selva; la misma que, a juicio de Molho, servía de correlato para las silvas que escribió don Luis. Aunque no haya que forzar las cosas y prefiera no poner en tela de juicio la segunda equipolencia de Molho ("*selva* = *silva*"), estoy seguro de que el para algunos caprichoso filólogo se leyó las

58. Más si cabe después de leer el valioso artículo de López Bueno (2013) sobre el soneto "Restituye a tu mudo horror divino" (1615): "Controvertida resulta la interpretación del segundo cuarteto, por más que mayoritariamente (o quizá por eso) se hayan seguido aquí también los puntos de vista de Salcedo Coronel: 'Prudente cónsul, de las selvas digno / de impedimentos busca desatado / tu claustro verde en valle profanado / de fiera menos que de peregrino'. La lógica textual (esto es, la coherencia gramatical y semántica, por una parte, y por otra la coherencia poética, que tiende, por lo general, a establecer paralelos discursivos en los cuartetos) hace pensar que se continúa la exhortación comenzada en el primer cuarteto ['Restituye a tu mudo horror divino, / *amiga Soledad*, el pie sagrado'], de tal manera que 'prudente cónsul' sea una forma de dirigirse, en vocativo, a la 'amiga Soledad' y 'busca' sea un imperativo parejo a 'restituye'. Máxime si el contexto y el sentido vienen a confirmarlo, como creo. La *Soledad*-poema, por hallarse fuera de lugar (en el 'poblado' antes dicho) es como cónsul en tierra extraña, cuando ella es digna de las 'selvas'" (López Bueno 2013: 734).

59. No me extrañaría que Almansa –y acaso Góngora– evocara los términos 'silva' y 'selva' del mismo modo –o sea, con función estructural, dentro de la obvia y enorme libertad– que Pedro Mexía (1989: 161-165) en su *Silva de varia lección* (1540): "Hame parecido escribir este libro así por discursos y capítulos de diversos propósitos, sin perseverar ni guardar orden en ellos, y por esto le puse por nombre *silva*. Porque en las selvas están las plantas y árboles sin orden ni regla. Y aunque esta manera de escribir sea nueva en nuestra lengua castellana, y creo que soy el primero que en ello haya tomado esta invención, en la griega y latina muy grandes autores escribieron así".

Soledades de cabo a rabo, y con finura. Cualquier mediano conocedor del texto de Góngora sabrá que lo insinuado por Molho, y antes por el mismo poeta, en la *Dedicatoria al duque de Béjar*, una miniatura del argumento de la *Soledad* I, cuyo íncipit se ubica en una "fragosa montaña" (1613, v. 69; Góngora, 1994: 211) y luego discurre por una "sierra, engendradora más de fierezas / que de cortesía" (1613, vv. 136-137; Góngora, 1994: 227), no apuntaba a la integridad del proyecto de las *Soledades*. Y sin embargo, la analogía "*silva* = *selva*" funciona sin demasiados problemas.[60]

60. Continúa siendo basilar el capítulo de Egido sobre la silva en la Andalucía barroca (1990). El Profesor Ángel Gómez Moreno (UCM) ha dictado una conferencia ("Lecciones de Botánica para historiadores y filólogos [nociones generales y problemas concretos]") en la Universidad de la Coruña (18 de septiembre de 2019) que me mueve a esta digresión, reducida a una larguísima nota que juzgo de interés. Señala el medievalista que "con *silva*, que traducimos como 'bosque', los romanos aludían al espacio natural en que el hombre no ha puesto su mano. La *silva* es un lugar impracticable, en que no habido sacas de árboles ni ha entrado el arado; es más, su suelo no ha sido hollado por vacas, ovejas o cabras, que abren sendas y desbrozan el terreno que frecuentan. En primitivo romance, la palabra *selva* remite, precisamente, a la naturaleza en estado puro, como en el *Vidal mayor* (c. 1520), texto legal aragonés que habla de 'los sarçales, matas o yerbas de selvas, es a saber, que non son plantadas o sempnadas […]'. Huelga decir que el término *selva* se especializó y acabó aludiendo tan solo al bosque tropical. […] De ese modo, *selva* potenció su sentido de lugar inhóspito en que el hombre no tiene cabida. [Añadiré] que el castellano *monte* no siempre alude a una elevación brusca del terreno, no tiene por qué ser sinónimo de *montaña*. Lo vemos en la segunda acepción del *Diccionario de Autoridades* (1732): "Significa también la tierra cubierta de árboles, que llaman 'monte alto', o de malezas, que llaman 'monte bajo'". […] En atención a su altura, su orografía accidentada o su cubierta vegetal, que solo permite el tránsito de las fieras salvajes, el *monte*, al igual que la *selva*, es un lugar que conviene evitar. [Es el espacio de la *Dedicatoria al duque de Béjar*, donde don Alonso Diego López de Zúñiga cazaba un oso]. Por eso, no extraña que el célebre Ravisio Textor, en su *Silva epithetorum o Epithetorum opus* (1541), la asocie con adjetivos negativos como *asper*, *horridus*, *arduus*, *gelidus*, *frigidus*, *nivosus*, *durus*, *inaccessus*, *obscurus* o *tetricus*. A ellos, uno el *intonsus* de Virgilio y el *incultus* de Ovidio, que hacen del *mons* un espacio tan ajeno al ser humano como la *silva*". Los corchetes son míos. La pregunta es: ¿son así los *montes* y las *selvas* de las *Soledades*? Digamos que sí, en buena medida, como se verá –vía Dante– en el siguiente parágrafo, y no del todo. En primer lugar, llama la atención que esta selva de Góngora sí es practicable, y además dominada por unos pastores –en la mejor tradición virgiliana y sannazarista– con sus correspondientes ovejas y cabras. Pero tampoco hay que perder de vista este apunte de Huergo Cardoso (2019): "el texto no dice de ninguna manera que la Soledad sea sólo 'amiga'; no dice que las *Soledades* representen solamente un *locus amoenus*, como parece comprender un sector de la crítica. Antes dice que el origen del poema, su ser propio ('restituir' vale 'volver alguna cosa a su dueño *o a su ser*' [*Covarrubias*]) es 'mudo', 'horrible' y 'divino'. La Soledad amiga está habitada por el silencio y el horror divino de las soledades enemigas". Como creo que no se ha hecho todavía, he decidido rastrear aquí el sentido que se le asignó a la *silva* (o *selva*, pues los diccionarios las juzgan sinónimas) en la lexicografía moderna y me he topado con alguna sorpresa. Según el *Tesoro* de Covarrubias, *selva* "significa montaña"; y solo a partir del *Diccionario de Autoridades* se nos informa de que es un "lugar lleno de árboles malezas y matas que le hacen naturalmente frondoso". Considero que don Luis empleó dicho término con la citada acepción de Covarrubias –ya que su peregrino debe escalar una selva, o sea, una silva, o sea, una montaña (y no necesariamente una soledad), para ser recibido en el pastoril albergue– y luego de *Autoridades*, una vez que el pastor filósofo le muestra sus heredades y el protagonista se adentra por bucólicas y cinegéticas varias. Terreros y Pando (1788) opinaría que

Góngora y Dante

Nadie que se haya tomado la molestia de examinar la *Divina Comedia* –con la que las *Soledades*, nacidas cuatro siglos después, contrajeron un buen puñado de deudas, de las que poco se ha escrito, excepción hecha de un capítulo de Micó (2015: 369-381)– defendería que las andanzas de Dante y Virgilio por el Infierno y el Purgatorio se reducen al ceñido coto de una "selva oscura". Pero me pregunto, con toda la cautela del mundo: ¿no será el cabrero de las *Soledades* una suerte de rústico y noble Virgilio que guía al peregrino, y también al poeta (un Dante barroco), por el verdor de sus selvas? Si así fuera, Góngora de nuevo tendría algo de su náufrago protagonista.

Recurro al Sumo Poeta, sabedor de que estos apuntes son un brindis al sol, para sugerir que los comienzos del *Infierno* y del *Purgatorio* perviven en la base –junto a un mosaico de textos grecolatinos– del íncipit de la *Soledad* I y, por tanto, de los *pasos* y los *versos* del Peregrino Poeta:

1) Ambas obras empiezan en primavera. Ahora bien, si la primera secuencia de Dante se situaba al alba ("Temp'era dal principio del mattino, / e 'l sol montava 'n sù con quelle stelle / ch'eran con lui quando l'amor divino / mosse di prima quelle cose belle" ("Era el tiempo primero matutino / y se elevaba el sol con las estrellas / que estuvieron con él cuando el divino / amor movía aquellas

---

selva es prácticamente lo mismo que declaraba *Autoridades*, si bien precisaba que *selva común* es un "monte común". Entiéndase aquí *monte* en el sentido que le da Gómez Moreno, lo que nos lleva de nuevo a la escena previa al ascenso del risco por el desamorado náufrago. Me parece significativo, no obstante, que sea el diccionario de Núñez de Taboada (1825), y a su zaga el de la Academia (1832) y después el de Salvá (1846), el primero en asociar este término (*selva*) con Góngora; y no con las *Soledades*, pues aducen para ejemplificarlo el soberbio endecasílabo "peinar el viento, fatigar la selva" de la octava I del *Polifemo* (1612). Domínguez (1853), por su parte, conectó la *selva* con Garcilaso –y ya he aducido aquí varias de las deudas que, a mi juicio, el cordobés contrajo con el poeta toledano en la *Soledad* I–, pues la define así: "terreno, lugar o paraje lleno de árboles y matas que lo constituyen naturalmente sombrío, *nemoroso*, frondoso". La cursiva es mía. Ya en el siglo XX, Alemany Bolufer sumaría una nota de valor: el terreno en cuestión es "inculto", esto es, "la naturaleza en estado puro" de la que habló el profesor Gómez Moreno. A partir de entonces, el DRAE se ha venido limitando a copiar las palabras del gran lexicógrafo valenciano. Hasta aquí la selva (o la silva) y la prueba de que Góngora fue original incluso en este pormenor: la fusión de dos tipos de *selva* y de *monte* en las *Soledades*. ¿Pero qué hacían los rústicos de Góngora encima de aquella cumbre? Gómez Moreno ha observado que "siempre que podían [en la Edad Media y también en el Siglo de Oro], hasta los pastores evitaban la montaña; lo que en realidad buscaban eran los pastos virginales de los prados altos, y solo si el tiempo acompañaba. La alta montaña solo era frecuentada por médicos y curanderos". Por eso, como he procurado razonar, los pastores de la *Soledad* I, y sobre todo el "anciano del sayal", tienen algo de figuras olímpicas –las *Soledades* como "epilio larvado"– y hasta jupiterinas. Recuérdese que Jacopo Sannazaro situó la "Prosa primera" de su *Arcadia* en la cima del monte Partenio. No puede ser casualidad. Y tampoco que en la *Dedicatoria al duque Béjar* (1613, vv. 7-8) el noble salmantino "[bata] los montes que, de nieve armados, / gigantes de cristal los teme el cielo". Sobre las conexiones entre Sannazaro y Góngora véanse Cacho Casal (2007) y Blanco (2014). Agradezco al Prof. Gómez Moreno que me haya facilitado el texto de su conferencia.

cosas bellas") (vv. 37-40) (Alighieri, trad. Crespo, 2004: 159), Góngora eligió un ocaso, diríase que un "nocturno", para el naufragio de su forastero: "Era del año la estación florida / en que el mentido robador de Europa / (media luna las armas de su frente, / y el Sol todo los rayos de su pelo), / luciente honor del cielo, / en campos de zafiro pace estrellas" (1613, vv. 1-6; Góngora, 1994, 195-197);

2) Dante emprende un viaje alegórico: "Nel mezzo del cammin di nostra vita / mi ritrovai per una *selva oscura* / ché la diritta via era *smarrita*" ("En medio del camino de la vida / *errante* me encontré por *selva oscura* / en que la recta vía era *perdida*", según la traducción de Mitre, 3).[61] Y como sabemos, Góngora escribió en 1613: "Pasos de un peregrino son *errante* / cuantos me dictó versos dulce musa, / en *soledad confusa*, / *perdidos* unos, otros inspirados" (vv. 1-4). Más allá de que el epíteto *errante* de esta paráfrasis de la *Comedia* no pase de ser una decisión afortunada del traductor y primer presidente de la Argentina, coincide con el que Góngora reservó para su náufrago, a zaga de la dedicatoria de Torquato Tasso al duque de Ferrara en la *Gerusalemme liberata* ("Tu magnanimo Alfonso, il qual ritogli / a furor di *fortuna* e guidi in *porto* / me *peregrino errante*, e fra gli *scogli* / e fra l'onde agitato e quasi absorto, / queste mie carte in lieta fronte accogli, / che quasi in voto a te sacrate i' porto", I, 4, vv. 25-30) (Vilanova, 1989; Blanco, 2012: 110-114). Y se antoja plausible la afinidad entre la *selva oscura* (v. 2), primero, y después *selva selvaggia e aspra e forte* ("selva salvaje, áspera y fuerte") (v. 5) del florentino, y la traída y llevada *soledad confusa* (v. 3) de Góngora. Luego, para decirlo con Molho, el *peregrino* y el *poeta* de las *Soledades* podrían ser uno el reflejo del otro; de igual modo que la *selva* de la *Comedia* valdría como sinónimo de la *soledad*. Falta averiguar si también de la *silva*.

3) En el Purgatorio, Dante se topa con un anciano, el espíritu de Catón de Útica, guardián del Purgatorio, que desde una playa, ¡precisamente!, le mostrará un monte; el mismo que el poeta se decide luego a escalar con Virgilio como guía y pretoriano (I, vv. 130-136). Leamos ahora un breve fragmento del canto III (vv. 46-63): "Noi divenimmo intanto *a piè del monte*; / quivi trovammo la *roccia sì erta*, / che 'ndarno vi sarien le gambe pronte. / Tra Lerice e Turbìa la più *diserta*, / la più rotta ruina è una *scala*, / verso di quella, agevole e aperta. / 'Or chi sa da qual man la costa cala', / disse 'l maestro mio fermando 'l passo, / 'sì che possa salir chi va sanz' *ala*?'" ("Llegamos de aquel *monte* a la *pendiente*: / la roca era *escarpada*, y tan retuerta / que el pie se aprestaría vanamente. / La ruina más deshecha y más *desierta* / entre Lérici y Turbia es una *escala*, / al lado de ella, cómoda y abierta. / '¿Quién sabe por qué lado es menos mala', / dijo el maestro, el pie inmovilizando, / 'para que suba aquel que va sin *ala*?'"; Alighieri, trad. Crespo, 2004: 396). Góngora (1994: 209), dentro ya de la *Soledad pri-*

61. Manejo las traducciones de Ángel Crespo, Bartolomé Mitre y la recientísima de José María Micó: "A mitad del camino de la vida, / me hallé perdido en una selva oscura / porque me extravié del buen camino" (Alighieri 2018: 46). Indico en cada caso cuándo los versos son de uno u otro.

mera, justo después de que su náufrago salve la vida de milagro, escribiría algo similar; pero no lo mismo, porque don Luis nunca fue un servil emulador de sus pasados: "*riscos* que aun igualara mal volando, / veloz, intrépida ala, / *menos cansando que confuso*, *escala*" (1613, vv. 49-51).

4) De vuelta al inicio del *Infierno*, el autor de la *Comedia* se apresta a contarnos su frustrada subida por la "erta" ('cuesta'): "*Poi ch'èi posato un poco il corpo lasso*, / ripresi via per la *piaggia diserta*, / sì che *'l piè fermo sempre era 'l più basso*. / Ed ecco, quasi al *cominciar de l'erta*, / una *lonza* leggera e presta molto, / che di *pel malocato* era coverta; / e non mi si partia dinanzi al volto, / anzi 'mpediva tanto il mio cammino, / ch'i'fui per retornar più volte vólto" ("*Cuando hube reposado el cuerpo laso*, / volví a seguir por la *región desierta*, / *el pie más firme siempre en más retraso*. / Y aquí al *comienzo de la subida incierta*, / una móvil *pantera* hacia mí vino / que de *piel maculosa* era cubierta; / como no se apartase del camino / y continuar la marcha me impedía, / a veces hube de tornar sin tino" (vv. 26-34, Alighieri, trad. Mitre, 2004: 4). Dicho episodio presenta varios puntos en común con el íncipit de la *Soledad primera*. Por tres motivos:

a) el peregrino solo se dispone a "vencer la cumbre de los riscos", donde se localiza el pastoril albergue, luego de descansar un rato. Y lo hará con éxito, a diferencia del poeta (y también peregrino) toscano, que en el *Infierno* regresaba cabizbajo a la falda de aquel valle en el que pronto se tropezará con Virgilio. De hecho, Góngora –no así Dante, por razones obvias– se había recreado algo antes en la sensualísima imagen del náufrago desnudo, el mismo que tiende su vestido sobre la arena para que lo sequen los rayos del sol (1613, vv. 34-41);
b) cabría especular, en suma, con una "playa desierta", es decir, con una "soledad costera", tanto en la obertura del *Purgatorio* como en la de la soledad de los campos; no así al comienzo del *Infierno*;
c) Dante nos informó de que su breve ascenso en el *Infierno* vino signado por una serie de peligros, cifrados, a su vez, en tres fieras. Góngora, en cambio, elidió las distintas etapas de la subida de su héroe. Apenas si transcurre un verso desde que el náufrago se dispone a trepar por el monte y su vivo deseo de hacer cumbre. Basándonos en la pura lógica narrativa, tanta velocidad peca de forzada, porque ni el mismísimo *sir* Edmund Hillary hubiese sido capaz de tamaña gesta. Empero, no hay que ignorar tampoco que Góngora era un ingenio muy elusivo y pudo creer que este palimpsesto dantesco de la *Soledad* I resultaría obvio para su lector. No valía la pena, pues, entretenerse en los pormenores de la subida.

5) Acabamos de ver cómo tradujo Mitre el verso *lonza leggiera di pel macolato*: "móvil pantera de piel maculosa". De modo fastuoso; con trazos dignos del mismísimo Góngora. Bastante más que los de las sobrias versiones de Crespo ("un leopardo liviano allí surgía / de piel manchada todo recubierto", 157-159) y ahora de Micó: "me topé con un lince muy ligero / y todo de manchada piel

cubierto" (Alighieri, 2018: 47). Sin embargo, aquí Mitre debió pasar por alto que en italiano existe el sustantivo *pantera* y que esta, tal como la conocemos, no se distingue por lucir una *piel maculosa*. Es probable que Dante aludiera a una onza (*Felis pardalis linnaeus*, o *Leopardus pardaris*), especie de jaguarcito o gato montés ("*Detto del gatto lupesco*", *Enciclopedia Treccani*); si bien hay quien lo ha asociado con el *lupo cerviero* (Daniello), esto es, con el lince –tal como acaba de suscribir Micó–, la antedicha pantera (Ottimo, Lombardi) y el leopardo (Crespo). De ahí su gran *leggerezza*. El Landino, al socaire de Benvenuto, precisó que "tre specie di fiere troviamo aver la pelle distinta da varie macule: lupo cerviero, da' Greti detto lince, pardo e pantera" (*Enciclopedia Treccani*).

No ignoremos a este ambiguo felino de Dante a la hora de glosar los vv. 70-76 de la *Soledad* I. Por ahora, me limitaré a jugar con la hipótesis de que también Góngora pensara en un "gato onza" al escribir la octava IX de su *Polifemo*:

> No la Trinacria en sus montañas fiera
> armó de crueldad, calzó de viento,
> que redima feroz, salve ligera
> *su piel manchada de colores ciento*:
> pellico es ya la que en los bosques era
> mortal horror al que con paso lento
> los bueyes a su albergue reducía,
> pisando la dudosa luz del día
>
> (Góngora, 2010: 157, vv. 65-72)

¿No fabricaría el cíclope su zamarra, a tenor de esa "ligereza" y de la "piel manchada de colores ciento" (1612, v. 68), con la de una onza –Ponce Cárdenas (2009b: 171-237), sin reparar en estos versos de la *Comedia*, sostuvo que se trataba de un lince– inspirada en la *lonza leggiera di pel macolato* de Dante? Nótese que en el v. 40 del *Infierno* el Sumo Poeta volvería a referirse a ella como *quella fiera a la gaetta pelle*, o sea, la fiera de la piel 'seductora' (*gaetta* o *gaietta* es hoy un epíteto en desuso, acaso derivado del provenzal *gai*), considerando que en el Medievo significó también *screziata* ('rayada'), o bien *picchiettata* ('moteada').

6) Después de la *lonza*, Dante describe a otro par de fieras: un león hambriento, primero (vv. 42-46), y una loba que "[…] di tutte brame / sembiava carca ne la sua magrezza, / e molte genti fé già viver grame, / questa mi porse tanto di gravezza / con *la paura ch'uscia di sua vista*, / *ch'io perdei la speranza de l'altezza*. / E qual è quei che volontieri acquista, / e giugne 'l tempo che perder lo face, / che 'n tutt'i suoi pensier piange e s'attrista; / tal mi fece la bestia sanza pace, / che, *venendomi 'ncontro*, a poco a poco / *mi ripigneva là dove il sol tace*" ("Y una loba asomó, que se diría / de apetitos repleta en su flacura, / que hace a muchos vivir en agonía. / De sus *ardientes ojos* la bravura, / de tal modo turbó mi alma afligida / que perdí la esperanza de la altura. / Y como aquel que gana de seguida, se regocija, y al perder desmaya, / y queda con la mente entristecida,

/ así la bestia me tenía a raya, / y poco a poco, en contra, *repelía* / *hacia donde el sol se calla*") (vv. 47-58, Alighieri, trad. Mitre, 1922: 5).[62] La enumeración de la onza (o del lince), del león y de la loba nos atañe porque, a mi juicio, Góngora (1994: 211-215) la sintetizó de forma incluso más exótica en los vv. 70-83 de la *Soledad* I. Y con una intención muy distinta: si las tres fieras de Dante amedrentaron al poeta, en calidad de símbolos de otros tantos pecados (lujuria, soberbia y codicia), el peregrino de don Luis "atento sigue aquella / (aun a pesar de las tinieblas bella, / aun a pesar de las estrellas clara) / *piedra, indigna fiera* / (si tradición apócrifa no miente) / de *animal tenebroso*, cuya *frente* / *carro es brillante de nocturno día*: / tal, diligente, el paso / *el joven apresura*, / midiendo la espesura / con igual pie que el raso, / fijo (a despecho de la niebla fría) / en el *carbunclo*, Norte de su aguja, / o el Austro brame o la arboleda cruja".[63] Como puede verse, y no creo exagerar, Góngora compendió en esta imagen del *carbunclo* las de la onza, el león y la loba del *Infierno*. Si en los tercetos dantescos las tres bestias se las arreglaron para infundir miedo al poeta y aprendiz de alpinista, lo que nos atrae del carbunclo de la *Soledad* I es que se trata de un *animal tenebroso* (1613, v. 75) en cuya frente refulge una *piedra, indigna tïara* (1613, v. 73); hasta el punto de que se metaforizará como *carro es brillante de nocturno día* (1613, v. 76; Góngora, 1994: 215).[64] Dicho de otro modo: si Dante huyó de la amenaza del trío de depredadores y se encaminó hacia la falda del valle, a fin de no batirse con ellos en un duelo fatal, el peregrino-Góngora aprovecha la imagen del carbunclo (referida al "carro del sol"), y después los ladridos del perro ("El can ya, vigilante, convoca despidiendo al caminante", 1613, vv. 84-85; Góngora, 1994: 215), que sirven de brújula ("Norte de su aguja", 1613, v. 80; Góngora, 1994: 215), o quizá de sabuesa estrella polar, para tomar el rumbo del pastoril albergue.

7) Otro episodio en el que Góngora se desvió –aunque lo imitara parcialmente– del paradigma dantesco tiene que ver con el encuentro del florentino, ya de regreso al valle, con un guía tan distinguido y fantasmal como es Virgilio: "Mentre ch'i' rovinava in basso loco, / dinanzi a li occhi mi si fu offerto / chi per lungo silenzio parea fioco. / Quando vidi costui nel gran diserto, / '*Miserere di me*', gridai a lui, / 'qual che tu sii, od ombra od omo certo!'. / Rispuosemi: 'Non omo, omo già fui, / e li parenti miei furon lombardi, / mantoani per patrïa ambedui'" ("Mientras que al hondo valle descendía / me encontré con un ser tan silencioso / que mudo en su silencio parecía. / Al divisarle en el desierto umbroso, / '*Miserere de mí*', clamé afligido, / 'hombre seas, o espectro vagaroso'. /

62. Micó se ha permitido esta vez la licencia de omitir las referencias dantescas a la "vista": "Esta loba me dio tal pesadumbre / con su temible aspecto que perdí / toda esperanza de alcanzar la cumbre" (Alighieri, 2018: 48).

63. Sandoval (2019: 170) sostiene que "el último verso de esta oración, 'o el Austro brame o la arboleda cruja', es el eco preciso de aquellas amenazas de las que recelaba el peregrino para llegar al lugar de donde proviene la luz".

64. Sobre el carbunclo véase Arellano (2014).

Y respondió: 'Hombre no soy, lo he sido; / Mantua mi tierra fue y Lombardía, / la tierra de mis padres. […]'") (vv. 59-67, Alighieri, trad. Mitre, 1922: 5-6). Resulta ocioso señalar que nos hallamos ante una de las escenas más asombrosas de la historia de la literatura. Pero no se ha reparado en que el diálogo entre Dante, la más metafísica de las tres coronas del Medievo, y Virgilio, el príncipe de los poetas latinos, no difiere en demasía del que entablan el náufrago (Góngora) y el sabio rústico (duque de Béjar) en la *Soledad* I: "Agradecido pues el peregrino / deja el albergue y sale acompañado / de quien lo lleva donde, levantado, / distantes pocos pasos del camino, / imperïoso mira la campaña, / un escollo apacible, galería / que festivo teatro fue algún día / de cuantos pisan Faunos la montaña. / […] / 'Aquellas que los árboles apenas / dejan ser torres hoy –dijo el cabrero / con muestras de dolor extraordinarias–, / las estrellas nocturnas luminarias / eran de sus almenas, / cuando el que ves sayal fue limpio acero. / Yacen ahora, y sus desnudas piedras / visten piadosas yedras, / que a rüinas y a estragos / sabe el tiempo hacer verdes halago'" (1613, vv. 181-221; Góngora, 1994, 237-243).[65]

8) Está claro que el anfitrión e improvisado cicerone del peregrino/Góngora no era ya un poeta como el de la *Comedia*, sino un rústico que en el pasado había ejercido como prócer y ahora anda de capa caída. Con todo, tampoco descartemos que el duque de Béjar, exiliado de la corte por la poderosa facción de Lerma, el valido de Felipe III, luchara por conservar en su entorno "una especie de Parnaso literario, como acreditan los [elogios] de Cervantes, Lope, Espinosa o Cristóbal de Mesa" (Rojo Vega, 2005: 260). Luego, como mínimo, don Alonso sentía alguna inclinación artística e hizo gala de un refinado gusto a la hora de escoger a sus palmeros. Lo veremos enseguida, pero Dante se reunió con su maestro Virgilio en el *gran diserto* de un valle, o sea, en una *soledad*. Y en otra muy parecida, *en una soledad confusa*, o bien en una *selva inconstante*, para

65. Sugiero un guiño más difuso al canto XXVII del *Purgatorio*, habida cuenta del protagonismo que en él cobra Estacio, inventor de la silva: "Poi dentro al foco innanzi mi si mise, / pregando Stazio che venisse retro, / che pria per lunga strada ci divise. / […] / E pria che 'n tutte le sue parti immense / fosse orizzonte fatto d'uno aspetto, / e notte avesse tutte sue dispense, / ciascun di noi d'un grado fece letto; / ché la natura del monte ci affranse / la possa del salir più e 'l diletto. / Quali si stanno ruminando manse / le capre, state rapide e proterve / sovra le cime avante che sien pranse, / tacite a l'ombra, mentre che 'l sol ferve, / guardate dal pastor, che 'n su la verga / poggiato s'è e lor di posa serve; / e quale il mandrïan che fori alberga, / lungo il pecuglio suo queto pernotta, / guardando perché fiera non lo sperga; / tali eravamo tutti e tre allotta, / io come capra, ed ei come pastori, / fasciati quinci e quindi d'alta grotta" ("A la hoguera, ante mí, se fue deprisa, / rogando a Estacio que detrás viniese, / que anduvo entre los dos por la cornisa. / […] / Y antes que con igual color cubrirse / pudiera el horizonte a cada trecho / y la noche llegase a repartirse, / de un escalón cada uno hicimos lecho; / que el monte, de subir nos fue quebrando / el deleite y las fuerzas en el pecho. / Como se quedan, mansas y rumiando, / las cabras –que han estado por la cumbre, / antes de hartarse ariscas y saltando– / a la sombra, si aviva el sol su lumbre, / junto al pastor, que apóyase en su vara / y de guardarlas guarda su costumbre; / y cual zagal que fuera pernoctara / por si un animal fiero lo atacara; / de ese modo los tres hemos quedado, / yo como cabra, y ellos de pastores, / en la gruta que albergue nos ha dado" (vv. 46-87; Alighieri, trad. Crespo, 2004: 564-565).

expresarlo con un verso de la *Soledad* I, se daría también de bruces el peregrino con el sabio anciano del sayal. Luego si Dante, poeta, peregrino y protagonista de su *Comedia*, se alió con Virgilio –otro vate– en un *gran diserto*, el héroe que vagaba sin rumbo fijo por las *Soledades*, el mismo que yo he identificado aquí con Góngora, se asentó a la vera de un aristocrático pastor (¿don Alonso Diego López de Zúñiga?) *en [una] soledad confusa*. De esta forma, la tesis de Molho acerca de la imagen 'peregrino = poeta', y sin salirnos de la *Dedicatoria al duque de Béjar*, funcionaría a las mil maravillas; igual que la *soledad confusa* aludiría aquí entonces a los bosques y los ríos que fatigará el desamorado náufrago en las silvas, y también al estado anímico de don Luis cuando las compuso.

Sonetada final

Solo resta un fleco y tiene que ver con la tercera de las simetrías que enunció Molho. Sin duda la más conflictiva, porque se trata de una dilatación personal de las dos anteriores; amén de que la segunda de las palabras ahora en liza ("silva") no es usada por Góngora dentro de su poema: 'selva' = 'silva'.[66] Se podría argüir a favor del romanista, apurando mucho los datos, que don Luis había empleado ya *silva* como un sinónimo de *selva* en el soneto *A don Rodrigo Sarmiento, conde de Salinas* ("Del león, que en la Silva apenas cabe", 1604), aunque dicha voz, y también el chiste sucesivo, venían allí muy connotados por el apellido de Diego de Silva, que se casó con un par de hermanas que ostentaron el título de condesa de Salinas:

> *Del león, que en la Silva apenas cabe*,
> o ya por fuerte, o ya por generoso,
> que a dos Sarmientos, cada cual glorioso,
> obedeció mejor que al bastón grave,
> real cachorro, y pámpano süave
> es este infante en tierna edad dichoso,
> Cupido con dos soles, que, hermoso,
> de ángel tiene lo que el otro de ave (vv. 1-8)

66. Ly (1985: 11-12) advirtió que "quien no definió nunca las *Soledades* como silva fue el propio Góngora [según Robert Jammes le hizo ver durante un debate a la propia Ly], mientras que don García de Salcedo Coronel las compara con las silvas estacianas, […] poniendo de relieve su carácter mezclado y variado y la analogía que relaciona el género poético de la silva con la palabra *soledad* por medio de la selva". No obstante, continúa Ly (1985: 12 y 19), el comentario de Salcedo Coronel (1v-2r) merece particular atención: "la correspondencia entre *silva* y *soledad* es, en sus propias palabras, mera hipótesis. […] La transposición, no impropia, de *silva* a *soledad*, se fundamentaría en el carácter solitario de la *selva*, siendo esta una de las traducciones posibles, en castellano, de la *silva* latina. […] La soledad-texto inaugura un 'género' poético nuevo, que se deriva de la silva, claro está, pero que, al constituir una innovación, permite la invención de programas métricos, formales y temáticos inéditos".

Otro ejemplo, quizá algo chocante –aunque no mucho, pues coinciden los términos y hasta el paisaje del inicio de las *Soledades* y del canto de Lícidas y Micón en la silva de las riberas–, es el soneto que Góngora consagró en 1615 *A don fray Diego de Mardones, obispo de Córdoba, dedicándole el maestro Risco un libro de música*:

> Un *culto Risco* en venas hoy süaves
> concentüosamente se desata,
> cuyo néctar, no ya líquida plata,
> *hace canoras aun las piedras graves*.
> Tú, pues, que el pastoral cayado sabes
> con mano administrar al cielo grata, /
> de vestir, digno, manto de escarlata,
> y de heredar a Pedro en las dos llaves,
> *este, si numeroso, dulce escucha*
> *torrente, que besar desea la playa*
> *de tus ondas, oh Mar, siempre serenas*.
> *Si armonïoso leño silva mucha*
> *atraer pudo*, vocal Risco atraya
> un Mar, *dones hoy todo a sus arenas*.

Aunque el segundo terceto no pase aquí de mediocre, fruto de la obligación de usar el sustantivo "Mar" como dilogía para aludir al océano y al apellido del dedicatario, los vv. 12-13 ("Si armonïoso leño silva mucha / atraer pudo […]") y los endecasílabos que he marcado en cursiva dan que pensar, por su semejanza con otros de las *Soledades*. El *quid* de la cuestión es: ¿si un *leño armonioso pudo atraer mucha silva*, esto significa que dicha *silva* también era una *selva*, y por ello una *soledad*?

Opino que sí. Y por varias razones:

1) todo el soneto de 1615 gira en torno al contraste entre el *mar* y la *silva*, o sea, la *selva*;

2) bastaría releer el primer verso ("Un *culto Risco* en venas hoy suaves") para observar la equipolencia con el balcón de lentisco al que se asomaba el peregrino en la *Soledad* I: "Llegó y, a vista tanta / obedeciendo la dudosa planta, / inmóvil se quedó sobre un lentisco, / verde balcón del *agradable risco*" (1613, vv. 190-193; Góngora, 1994: 237);

3) lo mismo ocurre con "este, si numeroso, dulce escucha / torrente que besar desea la playa de tus ondas" (1615, vv. 9-10), que recuerda a los "dulces números" (1614, v. 181; Góngora, 1994: 445) de los pescadores de la *Soledad* II, y también a este otro pasaje: "Lícidas gloria, en tanto, / de la playa, Micón de sus arenas, / invidia de sirenas, / convocación su canto / de *músicos delfines*, aunque mudos, / *en números no rudos* / el primero se queja / de la culta Leusipe" (1614, vv. 531-538; Góngora, 1994: 495);

4) este último cuadro de la *Soledad* II aludía a "músicos delfines, aunque mudos" (1614, v. 535); igual que durante el naufragio de la primera –a la postre

se trata de dos 'selvas de versos'– el poeta señaló que la "breve tabla" a la que se había asido su héroe "delfín no fue pequeño / al inconsiderado peregrino" (1613, vv. 18-19; Góngora, 1994: 201). Naturalmente, la tabla-delfín de la *Soledad* I y los gemidos que el náufrago lanzó al mar, fiando su camino a "una Libia de ondas" y su vida a un "leño" (1613, vv. 20-21) (Góngora, 1994: 201), no difieren del torrente de versos del citado maestro Risco, que "[…] besar desea la playa / de tus ondas, oh Mar, siempre serenas" (1615, vv. 9-10);

5) tampoco los exvotos que el peregrino le donó a la roca como agradecimiento por haberlo librado de la muerte ("Besa la arena, y de la rota nave / aquella parte poca / que lo expuso en la playa dio a la roca", 1613, vv. 29-31; Góngora, 1994: 203-205) se distinguen mucho de aquellos otros con los que Góngora abrocharía el soneto al obispo de Córdoba: "Si armonïoso leño silva mucha / atraer pudo, vocal Rico atraya / un Mar, dones hoy todo a sus arenas" (1615, vv. 12-14);

6) el *armonïoso leño* capaz de atraer mucha *silva*, y por ello mucha *selva*, evoca un *tableau* del todo parejo al del náufrago de las *Soledades*, ya que este dio su *mísero gemido* al mar (1613, v. 13; Góngora, 1994: 201); un llanto, en fin, de poeta genuino, porque don Luis lo vincula con Arión ("segundo de Arïón dulce instrumento", 1613, v. 14; Góngora, 1994: 201). Más todavía: un lamento no emitido por un vate cualquiera, sino por uno abrazado a la *breve tabla* y al *leño* al que confió su vida.

Esta serie de seis trazos, por medio de una sinécdoque extrema, se resume dentro del soneto "Un culto risco en venas hoy suaves" en un sintagma: *armonïoso leño*. Y si el peregrino logró salvar el pellejo gracias a su lírico llanto, que conmovió al mar, y luego se unió al mundo de aquellos rústicos (el "pastoral albergue") que habitaban los montes, y por tanto la *selva*, la *soledad* y la arcádica *silva* en la que se nos cuenta y se ubica la primera parte de las *Soledades*, cabe pensar que cuando Góngora aludía en 1615 al *leño* capaz de atraer *silva mucha*, la escena no había cambiado nada respecto al íncipit de 1613.

Para los no satisfechos, se pueden alegar otros dos escolios a favor de Molho: en la canción *Al sepulcro de Garcilaso de la Vega* ("Piadoso hoy celo, culto"), fechada en 1616, se oculta la pista que acaso nos faculte para decir adiós a más de cuatro siglos de polémica sobre los cuatro primeros versos de la *Dedicatoria* de las *Soledades*. Al final de dicho texto, se lee:

> Si tu *paso* no enfrena
> tan bella en mármol copia, oh caminante,
> esa es la, ya sonante
> émula de las trompas, ruda avena,
> a quien del Tajo deben hoy las flores
> *el dulce lamentar de dos pastores*,
> este, el corvo instrumento
> que al Albano cantó, segundo Marte;
> de sublime ya parte

pendiente, cuando no pulsarlo al viento,
solicitarlo oyó, silva confusa,
ya a docta sombra, ya a invisible musa (1616, vv. 13-24).

Góngora se refiere ahora a una "ruda avena" que es "émula sonante" de las trompas con las que Garcilaso había compuesto y tañido "*el dulce lamentar de dos pastores*", o sea, su *Égloga* I; y a continuación al "corvo instrumento", que debe ser el clarín –se tocaba dentro de un texto bucólico-venatorio, igual que la *Soledad* I–, elegido por el toledano para cantar las peripecias de Albanio, *segundo Marte* y protagonista de la *Égloga* II. No por nada se lo ha identificado con don Bernaldino de Toledo, hermano menor del duque de Alba, si no con el mismo Fernando Álvarez de Toledo, a quien Garcilaso consagró un panegírico dentro del mismo texto.

Dicho elogio entraña cierta importancia, fruto de la rara peculiaridad de que, a diferencia de las otras églogas del poeta guerrero, el pastor enamorado sí que precisaba aquí de una "soledad":

¡Cuán bienaventurado
aquel puede llamarse
que con la dulce soledad s'abraza,
y vive descuidado
y lejos d'empacharse
en lo que el alma impide y embaraza! (*Égloga* II, vv. 38-43)

(Vega, 1995, 144)

Prosigo con la paráfrasis de la canción de Góngora, dado que las cláusulas se vuelven más y más enrevesadas a cada paso: "es la *silva confusa* –y el guiño del sintagma no admite duda, porque remite a las *Soledades*– la que, pendiente ('colgada') de una sublime parte, *oyó solicitar al viento, cuando no pulsarlo*, a una *docta sombra*, o bien a una *invisible musa*". Luego esta *silva confusa*, o sea, la *selva* gongorina de la canción al túmulo de Garcilaso, *pende* de una *sublime parte*. Se halla en un lugar 'alto', 'eminente' (*Aut.*), tanto al menos como la de los pastores de la *Soledad* I. Pero se antoja igual de factible que dicha *silva confusa*, o sea, la métrica y la historia de las *Soledades*, también pendan, y por ello dependan, de otra *sublime parte*: a saber, de la lírica amorosa y de las églogas de Garcilaso, a quien don Luis admiró sin reservas. Pensemos en los sonetos "Mientras por competir con tu cabello" (1582) o "Ilustre y hermosísima María" (1583).[67]

La ecuación está, pues, más que servida y más que resuelta. Transcribo de nuevo la *Dedicatoria al duque de Béjar*: "Pasos de un peregrino son errante / cuantos me dictó versos dulce Musa, / en soledad confusa, / perdidos unos, otros

67. Véase Gargano (2008).

inspirados" (1613, vv. 1-4). Salta a la vista que la *soledad confusa* de las *Soledades* se trocó en *silva confusa* en la canción "Piadoso hoy celo, culto" (1616). En una *silva confusa*, atenta además a los ruegos de una *docta sombra* –huelga repetir que Góngora, al hilo de lo expuesto por Luis Carrillo Sotomayor en su *Libro de la erudición poética* (1611), hizo bandera de la docta oscuridad–, o bien de una *invisible musa* que armoniza con aquella *dulce Musa* de la *Dedicatoria* al aristócrata salmantino.

Destaca asimismo la retorcida sintaxis de los últimos versos de la canción, en los que el sintagma *silva confusa* puede dar la rara impresión de ser una cláusula absoluta, latinizante y separada del resto de la estrofa, cuando en realidad desempeña la función de sujeto: es la '*silva confusa* la que oyó pulsar, cuando no solicitar, al viento, ya a la docta sombra, ya a la invisible musa'. Si no a ambas a la vez. Porque esta construcción es parecidísima a la que Góngora (1994: 35) había utilizado para cerrar la obertura de sus *Soledades*: "que a tu piedad Euterpe agradecida / su canoro dará dulce instrumento, / cuando la Fama no su trompa, al viento" (1613, vv. 35-37).

Por eso concluyo que el v. 3 de la *Dedicatoria* de las *Soledades* ("en soledad confusa") ha de referirse, a la vez, tanto a los *pasos* del *peregrino* como a los *versos* del *poeta*. Y puesto que el sujeto figuraba tan retrasado en la última estrofa de la canción *Al sepulcro de Garcilaso* ("Piadoso hoy celo, culto") y tiene que ver con la *sombra* y con la *musa*, pero también con los verbos *pulsar* y *solicitar*, ambos delante del sustantivo *silva*, no sorprenderá, entonces, que el v. 3 de la manoseada *Dedicatoria al duque de Béjar* posea asimismo un cierto valor anticipatorio, pero no apositivo, respecto de los *pasos perdidos* y los *pasos inspirados* (v. 4). Para decirlo de una vez, don Luis rizó aquí el rizo y desligó el par de sustantivos de sus adjetivos. Con esa separación entre los dos sustantivos (*pasos*, v. 1; y *versos*, v. 2) y sus correspondientes epítetos (*perdidos*, v. 4; e *inspirados*, v. 4), y con la localización en el v. 3 del heptasílabo *en soledad confusa*, Góngora ensayaba un tipo de escritura radical, novedosa, que latía ya en varios de sus sonetos de juventud. Lo primero que hizo es situar al inicio (vv. 1 y 4) los *pasos perdidos* y en posición versal (vv. 2-4), o muy cercana a la versal, los *versos inspirados*. Con ello nos proponía una lectura horizontal del texto, pero seguida también de una lectura en vertical, manierista, de las palabras clave, tal como había avanzado en el soneto "Mientras por competir con tu cabello" (1582), donde el poeta se valió de una estructura diseminativo-recolectiva para aludir al *cabello* (1), comparado con el *oro* (1); después a la *frente* (2), cuya metáfora es el *lilio* (2); al *labio* (3), que rivaliza con un *clavel temprano* (3); y por último al *gentil cuello* (4), que se impone "con desdén lozano" sobre el *luciente cristal* (4) (vv. 1-8).[68]

68. "Mientras por competir con tu cabello / oro bruñido al sol relumbra en vano; / mientras con menosprecio en medio el llano / mira tu blanca frente el lilio bello; / mientras a cada labio, por cogello, siguen más ojos que al clavel temprano, / y mientras triunfa con desdén lozano / del luciente cristal tu gentil cuello; / goza cuello, cabello, labio y frente, / antes que lo que fue en tu

Pero de una forma tan original como inesperada, Góngora cambió el orden de la *gradatio* durante la recolección de esos cuatro sustantivos en los tercetos: *cuello* (4), *cabello* (1), *labio* (3) y *frente* (2). Inventaba así, pues, una disposición en quiasmo, encuadrada, respecto a la correlación de los atributos y las imágenes de los cuartetos. Solo el labio, acentuado, continuó en su sitio. Esto implicaría ya *per se* un alto valor de modernidad frente a los petrarquistas (Bernardo Tasso) y al soneto "En tanto que de rosa y azucena" de Garcilaso. Sin embargo, don Luis no paró mientes en lo que Orozco Díaz (2002, 69) denominara "el orden matemático de la correlación", que es justo lo que el autor de las *Soledades* alteraría en la *Dedicatoria al duque de Béjar*.

Véase cómo en el primer terceto de "Mientras por competir con tu cabello" conectó los sustantivos reales del rostro y el cuello de la dama –de la que ya nos había pintado un retrato petrarquista *tout court*– con unas metáforas que cambian respecto a las que les correspondieron en los dos cuartetos. Y lo hace, en el colmo de la paradoja y del ingenio, respetando el mismo orden en que había enunciado sus términos de comparación solo un par de estrofas atrás: *cuello* (4) [de] *oro* (1); *cabello* (1) [de] *lilio* (2); *labio* (3) [de] *clavel* (3); y *frente* (2) [de] *cristal luciente* (4). Si no me equivoco, con este segundo retrato dentro de este temprano soneto, que bien podría calificarse de joya simbolista, y hasta de anuncio del cubismo, Góngora subrayaba los *labios* de la muchacha, la única parte de su cuerpo en la que sí respetó ese orden matemático de los cuartetos. Los labios son, en fin, la erótica bisagra entre el *cuello* y el *cabello*, primero, y la *frente*, después.

En virtud de tal esquema, volviendo al v. 3 de la *Dedicatoria* de las *Soledades* ("en soledad confusa"), si Góngora hizo magia –con solo veintiún años– al permutar el orden y la naturaleza del *cuello*, antes de *cristal*, ahora de *oro*; del *cabello de oro*, luego convertido en *cabello de lilio*; y de la *frente de lilio*, metamorfoseada ya en *frente de cristal*, sin que ni los unos ni los otros dejaran de ser por ello el cuello, el cabello y la frente propios de una *descriptio puellae*, ¿por qué habría de sorprendernos que, corridos treinta años, los *pasos perdidos* se igualaran, o se trocaran, en *versos inspirados*? Y al contrario: los *versos inspirados* podrían mudarse en *versos* (o bien en *pasos*) *perdidos* –es decir, aquellos, muy pocos, en los que el poeta no anduvo del todo fino; porque haberlos, haylos–. Finalmente, los *pasos* (o quizá los *versos*) *perdidos* derivarían acaso en *pasos inspirados*, dado que el *peregrino errante* no camina falto de alegrías desde que se libró de morir en el mar.[69]

---

edad dorada / oro, lilio, clavel, cristal luciente, / no solo en plata o vïola troncada / se vuelva, más tu y ello, juntamente, / en tierra, en humo, en polvo, en sombra, en nada".

69. Por algo escribiría en los tercetos "Mal haya el que en señores idolatra" (1609), bien es verdad que sobre un ruiseñor y no acerca de un poeta: "prodigio dulce que corona el viento, / en unas mismas plumas escondido / *el músico, la musa, el instrumento*" (vv. 28-30). La cursiva es mía. Gargano (2013, 239) ha puesto de relieve el hecho de que este ruiseñor sea adjetivado

En resumen, es perfectamente posible acreditar una identidad entre la *silva* y la *soledad*, y por ello, como quería Molho, también entre la *silva* y la *selva*. Más todavía: si esto es así, la *soledad confusa* del v. 3 habría de referirse obligatoriamente al *poeta*, y por ello a sus *versos*; y no solo a los *pasos* del *peregrino*. Luego devolvámosle a Molho lo que era de Molho: una intuición genial. Y no le regateemos que penetró con *finesse* la obra maestra de Luis de Góngora al iluminar los crepúsculos de la *Dedicatoria al duque de Béjar*; unos versos sobre los que, por el afán de querer ser los primeros en arrastrar las diez de últimas, han pintado ya demasiados bastos.

precisamente como "culto", amén de que "all'inizio della seconda *Soledad*, nell' 'incierta ribera', dove all'alba del nuovo giorno si ritrova il pellegrino, appare una barchetta con due pescatori a bordo, di uno dei quali il poeta descrive il canto orfico paragonato iperbolicamente a quello dell'usignolo: 'Ruiseñor en los bosques, / no, más blando / el verde robre, que es barquillo ahora, / saludar vio la Aurora / que al uno en dulces quejas, y no pocas, / ondas endurecer, liquidar bocas'".

Bibliografía

Alatorre, Antonio, "Avatares barrocos del romance", *Cuatro ensayos sobre arte poética*, México, El Colegio de México, 2007, 11-85.

Alighieri, Dante, *La Divina Comedia*, trad. Bartolomé Mitre, Buenos Aires, Centro Cultural Latium, 1922.

__, *La Divina Comedia*, ed. y trad. Ángel Crespo, Barcelona, RBA, 2004.

__, *Comedia*, trad. José María Micó, Barcelona, Acantilado, 2018.

Alonso, Dámaso, "*Soledades* de don Luis de Góngora. Versión en prosa por Dámaso Alonso", *Obras completas. Góngora y el gongorismo*, Madrid, Gredos, 1982, 541-712.

Arellano, Ignacio, "Un pasaje oscuro de Góngora aclarado: el animal tenebroso de la *Soledad primera* (vv. 64-84)", *Criticón*, 120-121 (2014), 201-233.

Beverley, John. "*Soledad primera*, lines 1-61: the Pilgrim", *Aspects of Góngora's "Soledades"*, Amsterdam/John Benjamins, 1980. 26-35.

Blanco, Mercedes. "Les *Solitudes* comme système de figures. Le cas de la synecdoque", *Crepúsculos pisando. Once estudios sobre las "Soledades" de Góngora*, ed. Jacques Issorel, Perpignan, Presses Universitaires, 1995, 23-78.

__, "Mythologie et poétique dans les *Solitudes* de Góngora", *Mythe et récit poétique*, ed. V. Gély-Ghédira, Clermont-Ferrand, Presses de l'Université de Clermont-Ferrand, 1998, 49-64.

__, *Góngora heroico*, Madrid, Centro de Estudios de Europa Hispánica, 2012.

__, "Entre Arcadia y Utopía: el país imaginado de las *Soledades* de Góngora", *Studia aurea*, 8 (2014), 131-175.

__, *Góngora o la invención de una lengua*, León, Universidad de León, 2016.

__, (ed.), *Falsifications et polémiques historiographiques / Martín Vázquez Siruela (Góngora visto por un intelectual del siglo XVII: Martín Vázquez Siruela y el manuscrito BNE 3893)*, *e-Spania*, 32 (2019).

Bonilla Cerezo, Rafael, "A vueltas con los muros de abeto y las almenas de diamante de la *Dedicatoria al duque de Béjar* (Góngora, *Soledades*, 1613, v. 6)", *Ánfora nova. Don Luis de Góngora y Argote. Estudios críticos*, ed. Antonio Cruz Casado, 107-108 (2016), 79-106.

Bonilla Cerezo, Rafael y Paolo Tanganelli. *Soledades ilustradas. Retablo emblemático de Góngora*, Salamanca, Delirio, 2013.

Brunn, Hermann, *Die "Soledades" des don Luis de Góngora y Argote*, München, M. Hueber, 1934.

Cacho Casal, Rodrigo, "Góngora in Arcadia. Sannazaro and the Pastoral Mode of the *Soledades*", *Romanic Review*, 98, 4 (2007), 435-455.

Cancelliere, Enrica, *Góngora. Itinerarios de la visión*, trads. Rafael Bonilla Cerezo y Linda Garosi, Córdoba, Diputación Provincial, 2007.

Carreira, Antonio, "La novedad de las *Soledades*", *Gongoremas*, Barcelona, Península, 1998, 225-237.

Castaldo, Daria, *"De flores despojando el verde llano". Claudiano nella poesia barocca*: *da Faría a Góngora*, Pisa, Edizioni ETS, 2014.
Castillo Solórzano, Alonso de, *Las harpías en Madrid*, ed. Pablo Jauralde Pou, Madrid, Castalia, 1985.
Chatman, Seymour, *Historia y discurso. La estructura narrativa en la novela y el cine*, Barcelona, RBA, 2013.
Chemris, Crystal, "Self-Reference in Góngora's *Soledades*", *Hispanic Journal*, 12, 1 (1991), 7-15.
Collins, Marsha S, "Mastering the Maze in Góngora's *Soledades*", *Calíope*, VIII, 1 (2002a), 89-102.
__, *The "Soledades", Gongora's Masque of the Imagination*, Columbia, University of Missouri, 2002b.
Crespo, Ángel, "Notas" a Dante Alighieri, *La Divina Comedia*, ed. y trad. Ángel Crespo, Barcelona, RBA, 2004.
Díaz de Rivas, Pedro, *Anotaciones y defensas a la primera "Soledad"* (BNE, ms. 3726: *Obras de Góngora y referentes a él*).
Egido, Aurora, "La silva en Andalucía en la poesía andaluza del Barroco", *Silva de Andalucía (Estudios sobre la poesía barroca)*, Málaga, Diputación Provincial, 1990, 7-85.
Gargano, Antonio, "Con pocos libros libres: la poesía de Góngora bajo el signo de Garcilaso y Herrera", *La hidra barroca. Varia lección de Góngora*, eds. Rafael Bonilla Cerezo y Giuseppe Mazzocchi, Granada, Junta de Andalucía, 2008, 231-248.
__, ""Il cantar novo e 'l pianger delli augelli". Góngora e l'usignolo". *La edad del genio. España e Italia en tiempos de Góngora*, eds. Begoña Capllonch, Giulia Poggi y Jesús Ponce Cárdenas, Pisa, Edizioni ETS, 2013, 233-248.
Garrote Bernal, Gaspar, "Un experimento con el *peregrino son errante*: la boscarecha de Pedro Espinosa", *Lectura y signo*, 13, 1 (2018), 201-227.
Gómez de la Serna, Ramón, "Prólogo", a Luis de Góngora. *Sus mejores versos*, Madrid, Imprenta de Sordomudos, 1929 (reimpresión facsímil en Jaén, Talleres de Gráficas La Paz de Torredonjimeno, 2004), 5-15.
Gómez Moreno, Ángel, "Lecciones de Botánica para historiadores y filólogos (nociones generales y problemas concretos)". Conferencia inédita.
Góngora, Luis de, *Obras mayores. Las Soledades*, nuevamente publicadas por Dámaso Alonso, Madrid, Cruz y Raya, 1936.
Góngora, Luis de. *Antología poética*, ed. Antonio Carreira, Madrid, Castalia Didáctica, 1986.
__, *Soledades*, ed. Robert Jammes, Madrid, Castalia, 1994.
__, *Soledades*, ed. John Beverley, Madrid, Cátedra, 1998 (reed.).
__, *Epistolario*, ed. Antonio Carreira, concordancias de Antonio Lara, Lausanne: Hispánica Helvética, 2000.
__, *Fábula de Polifemo y Galatea*, ed. Jesús Ponce Cárdenas, Madrid, Cátedra, 2010.

__, *Poesía completa*, ed. Antonio Carreira, París, Universidad de la Sorbona, 2016 (http://obvil.sorbonne-universite.site/corpus/gongora/gongora_obra-poetica).

Guillén, Claudio, *Múltiples moradas. Ensayo de literatura comparada*, Barcelona, Tusquets, 1998.

Homero, *Ilíada. Odisea*, ed. Carlos García Gual, trads. Emilio Crespo Güemes y José Manuel Pabón, apéndice de Óscar Martínez, Madrid, Espasa Calpe, 1999.

Huergo Cardoso, Humberto, ""De una encina embebido en lo cóncavo". Las *Soledades* y la iconografía eremítica". *Creneida. Anuario de Literaturas Hispánicas*, 7 (2019), en prensa.

Jammes, Robert, "Retrogongorisme. Notes sur quelques travaux recents", *Criticón*, 1 (1978), 1-82.

__, "Introducción y notas", Luis de Góngora, *Soledades*, ed. Robert Jammes, Madrid, Castalia, 1994.

Kluge, Sofie, "Espejo del mito. Algunas consideraciones sobre el epilio barroco", *Criticón*, 115 (2012), 159-174.

Lezama Lima, José, "Sierpe de Don Luis de Góngora", *Esferaimagen. Sierpe de don Luis de Góngora. Las imágenes posibles*, Barcelona, Tusquets, 1970, 21-49.

López Bueno, Begoña, "Góngora apologizado. A propósito de las décimas "Por la estafeta he sabido"", *Góngora y el epigrama. Estudios sobre las décimas*, eds. Juan Matas Caballero, José María Micó y Jesús Ponce Cárdenas, Madrid / Frankfurt, Universidad de Navarra / Iberoamericana / Vervuert, 2013, 123-142.

__, "De nuevo ante el soneto de Góngora "Restituye a tu mudo horror divino": el texto en su verdadero contexto", *Bulletin Hispanique*, 115, 2 (2013), 725-748.

Ly, Nadine, "Oralité et *Solitudes*", *Cahiers Fontenay*, 34 (1984), 59-82.

__, "Las *Soledades*: "…Esta poesía inútil…"", *Criticón*, 30 (1985), 7-42.

__, "La république ailée dans les *Solitudes*", *Crepúsculos pisando. Once estudios sobre las soledades de Góngora*, ed. Jacques Issorel, Perpignan, Presses Universitaires, 1995, 141-177.

__, "De sublimes y modestas cumbres. La figura del conde de Niebla en la segunda *Soledad*", *El duque de Medina Sidonia: mecenazgo y renovación estética*, eds. José Manuel Rico García y Pedro Ruiz Pérez, Huelva, Universidad de Huelva, 2015, 45-70.

Matas Caballero, Juan, "*Un espantoso rumor de tremenda batalla* entre Góngora y el duque de Béjar", *El mecenazgo literario en la casa ducal de Béjar durante la época de Cervantes*, ed. José Ignacio Díez Fernández, S.l., Fundación Instituto Castellano Leonés de la Lengua, 2005, 43-74.

Martínez Sandoval, José, "Transcripción en curso de los *Comentarios a las Soledades* por el doctor Manuel Serrano de Paz", envío electrónico, 2019.

Méndez, Sigmund, "*Sensus mythologicus atque astrologicus*: la alegoría del Toro celeste de Góngora", *Studia aurea*, 6 (2012), 31-38.
Mexía, Pedro, *Silva de varia lección*, ed. Antonio Castro, Madrid, Cátedra, 1989.
Micó, José María, "Dante y Góngora", *Para entender a Góngora*, Barcelona, Acantilado, 2015, 369-381.
Molho, Maurice, "*Soledades*", *Bulletin Hispanique*, 62 (1960), 16-42.
__, *Semántica y poética (Góngora, Quevedo)*, Barcelona, Crítica, 1977.
Obras de don Luis de Góngora (Manuscrito Chacón): homenaje a Dámaso Alonso, Madrid, Real Academia Española, 1991.
Orozco Díaz, Emilio, *En torno a las "Soledades" de Góngora: ensayos, estudios y edición de textos críticos de la época referente al poema*, Granada, Universidad de Granada, 1969.
Orozco Díaz, Emilio, *Los sonetos de Góngora*, Córdoba, Diputación, 2002.
Osuna Cabezas, María José, *Góngora vindicado. "Soledad primera, ilustrada y defendida"*, Zaragoza, Prensas Universitarias, 2009.
Ovidio, *Las Metamorfosis*, trad. Pedro Sánchez de Viana, ed. Juan Francisco Alcina, Barcelona, Planeta, 1990.
Pellicer, José de, *Lecciones solemnes a las obras de don Luis de Góngora y Argote*, Madrid, Imprenta del Reino, 1630.
Poggi, Giulia, "Arione e il delfino (*Soledades*, I, 1-21)", *Gli occhi del pavone. Quindici studi su Góngora*, Firenze, Alinea Editrice, 2009, 167-184.
Ponce Cárdenas, Jesús, *Góngora y la poesía culta del siglo XVII*, Madrid, El Laberinto, 2001.
__, "Góngora y el conde de Niebla. Las sutiles gestiones del mecenazgo", *Criticón*, 106 (2009a), 99-146.
__, *Cinco estudios polifémicos*, Málaga, Universidad de Málaga, 2009b.
__, "Manuel Serrano de Paz: deslindes para un perfil biográfico y crítico", *e-Spania*, 18 (2014): https://journals.openedition.org/e-spania/23607.
Rodríguez Conde, Raquel, y Antonio Valiente Romero, "Informe de resultados obtenidos tras un análisis material, paleográfico y estructural de transcripción y análisis paleográfico del manuscrito BNE, ms. 3893, para el Proyecto *Sur le traces d'une révolution littéraire. Pour une édition digitale de la polemique gongorine*" (dossier facilitado por Mercedes Blanco).
Rojo Vega, Anastasio, "El duque de Béjar, Cervantes y Juan de Navas", *El mecenazgo literario en la casa ducal de Béjar durante la época de Cervantes*, ed. José Ignacio Díez Fernández, S. l., Fundación Instituto Castellano y Leonés de la Lengua, 2005, 211-262.
Rosales, Luis, "La imaginación configurante (ensayo sobre las *Soledades*, de don Luis de Góngora", *Cuadernos hispanoamericanos*, 257-258 (1971), 255-294.
Roses, Joaquín, *Soledades habitadas*, Málaga, Universidad de Málaga, 2007.
Ruiz Pérez, Pedro, "Égloga, silva, soledad", *La égloga. VI Encuentro Internacio-*

nal sobre poesía del Siglo de Oro, ed. Begoña López Bueno, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2002, 387-429.

Salcedo Coronel, García de, *"Soledades" de don Luis de Góngora comentadas*, Madrid, Imprenta Real, 1636.

Sánchez Robayna, Andrés, *¿Qué podemos aprender hoy de Góngora?*, Salamanca, Seminario de Estudios Medievales y Renacentistas y Sociedad de Estudios Medievales y Renacentistas, 2017.

Sandoval, Paola Encarnación, *El peregrino como concepto en las "Soledades" de Góngora*, Alcalá, Universidad de Alcalá de Henares, 2019.

Sieber, Harry, "Clientelismo y mecenazgo: hacia una historia cultural literaria de la corte de Felipe III", *Actas del IV Congreso Internacional de la AISO (Alcalá de Henares, 22-27 de julio de 1996)*, eds. María Cruz García de Enterría y Alicia Cordón Mesa, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá, 1998, 95-112.

Spitzer, Leo, "La *Soledad primera* de Góngora", *Estilo y estructura en la literatura española*, introd. Fernando Lázaro Carreter, Barcelona, Crítica, 1980, 257-290.

Trambaioli, Marcella, "El peregrino de amor en Lope y Góngora: entre competición literaria y mecenazgo", *El duque de Medina Sidonia: mecenazgo y renovación estética*, eds. José Manuel Rico García y Pedro Ruiz Pérez, Huelva, Universidad de Huelva, 2015, 203-228.

Vega, Garcilaso de la, *Obra poética y textos en prosa*, ed. Bienvenido Morros, estudio preliminar de Rafael Lapesa, Barcelona, Crítica, 1995.

Vilanova, Antonio, "El peregrino de amor en las *Soledades* de Góngora", *Erasmo y Cervantes*, Barcelona, Editorial Lumen, 1989, 410-455.

Virgilio, *Eneida*. *Volumen I (libros I-III)*, introducción, texto latino, traducción y notas de Luis Rivero García, Juan Estévez Sola, Miryam Librán Moreno y Antonio Ramírez de Verger, Madrid, CSIC / Tirant lo Blanch, 2009.

Vínculos, amistades y *Avisos* en la Castilla del Siglo de Oro: una aproximación al entramado noticioso entre Jerónimo de Barrionuevo y Lorenzo Francés de Urrutigoyti[1]

Rubén Gálvez Martín
Universidad de Almería
rubengalvez@ual.es

Recepción: 11/02/2020, Aceptación: 09/06/2020, Publicación: 07/12/2020

Resumen
El presente texto explora la importancia de la acción social y los vínculos interpersonales en los sistemas informativos del siglo XVII centrándose, específicamente, en el mantenido entre Jerónimo de Barrionuevo y Lorenzo Francés de Urrutigoyti. Para ello, se recurre a un enfoque analítico focalizado a las prácticas y dinámicas sociales plasmado en los *Avisos* elaborados por el propio Barrionuevo, el cual apenas ha sido contemplado y menos aún ejecutado sistemáticamente por la historiografía. De este modo, se indaga en la naturaleza, dinámicas y prácticas de un sistema informativo teóricamente circunscrito a estos dos actores desarrollado entre Madrid y Sigüenza, pero que en realidad englobaba a un conglomerado de individuos afincados en múltiples lugares, quienes intervinieron y, en buena medida, posibilitaron, obstaculizaron o se beneficiaron de una forma u otra del caudal noticioso generado. Un proceso, sin olvidar, enmarcado en una época de vorágine informativa y desarrollo de una esfera pública donde el poder de la información era un instrumento crucial en la praxis política y social.

Palabras clave
Vínculos interpersonales; dinámicas sociales; noticias; sistemas informativos; Monarquía Hispánica; siglo XVII.

1. El presente estudio se ha realizado en el marco del Proyecto de Investigación de I+D *Dinámicas de corrupción en España y América en los siglos XVII y XVIII: prácticas y mecanismos de control* (HAR2017-86463-P), financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad. Respecto al autor es: Contratado FPI 2018 (PRE2018-083191) en la Universidad de Almería. Código Orcid: 0000-0001-8229-5997.

ISSN 2462-6813 (papel), ISSN 1988-1088 (en línea)
https://doi.org/10.5565/rev/studiaaurea.387

Abstract
Links, Friendships and *Avisos* in Golden Age Castile: an approximation to the newsletter between Jerónimo de Barrionuevo and Lorenzo Francés de Urrutigoyti.
This text explores the importance of social action and interpersonal links in 17th century information systems by focusing specifically on the vertebrate between Jerónimo de Barrionuevo and Lorenzo Francés de Urrutigoyti. To this end is used an analytical approach limitated to social practices and dynamics focused on the Avisos elaborated by Barrionuevo, which has hardly been contemplated and even less systematically executed by historiography. In this way, are inquired the nature, dynamics and practices of a structure theoretically circumscribed to these two actors articulated between Madrid and Sigüenza, but which actually encompassed a conglomerate of individuals settled in multiple places, who intervened and, to a large extent, enabled, hindered or are benefited in one way or another from the generated news. A process, without forgetting, framed in an era of informative maelstrom and development of a public sphere where the power of information was a crucial instrument in political and social praxis.

Keywords
Interpersonal links; social dynamics; news; information systems; Hispanic Monarchy; 17th Century.

Introducción

> Madrid, Señor, es la vena del arca donde acude toda la sangre del hombre. Yo soy curioso, y tengo muchos amigos que con particular cuidado me advierten todo lo que pasa. Aquí vienen a parar las nuevas de todo el mundo, con que no es mucho que, habiéndome dado Dios un poco de talento, me eche a volar a todas partes en servicio de Vm. […].[2]

2. Biblioteca Nacional de España [en adelante BNE], Ms. 2397, f. 32r. Durante este trabajo las citas textuales de fuentes primarias están adaptadas en términos de ortografía y puntuación con el fin de facilitar su lectura.

Con estas palabras Jerónimo de Barrionuevo de Peralta –considerado uno de los precursores del periodismo hispano del XVII– encabezaba una de las múltiples cartas de aviso mandadas a su suscriptor Lorenzo Francés de Urrutigoyti, deán de Sigüenza, entre 1654 y 1658. El avisador[3] granadino daba cuenta así el 21 de octubre de 1654, entre otro orden de ideas, del papel geoestratégico de la capital de la Monarquía hispánica, informaba del colosal tráfico informativo que arribaba a la ciudad procedente del más recóndito lugar, al mismo tiempo que tranquilizaba a su interlocutor haciéndole ver que disfrutaba de una posición privilegiada dentro de la vorágine informativa madrileña. En este sentido, para suministrar una radiografía precisa del curso de la actualidad mediante este material, Barrionuevo contaba no solo con su «curiosidad» entendida esta en la acepción de estar «siempre preguntando, por qué es esto y por qué es lo otro» con «cuidado y diligencia»,[4] sino también de un amplio abanico de informantes, además de otros mecanismos.

Desde la divulgación inicial de esta literatura noticiosa bajo el rótulo *Avisos* a finales del siglo XIX, junto a su posterior reedición durante la década de 1960 y la última publicada en 1996,[5] múltiples pesquisas han ahondado en Jerónimo de Barrionuevo. Por consiguiente, existen aportaciones globales si bien superficiales (Díez Borque 1996; Paz y Meliá 1892),[6] complementadas con otras dedicadas a la vertiente lírica y dramática del granadino (Fernández de Cano 1993; Pedrosa 1995), aunque la dimensión periodística y, específicamente los *Avisos*, han sido el campo de mayor debate historiográfico. Precisamente, sobre ellos destacan desde las pesquisas vinculadas a recapitular y evaluar el curso de la actualidad que refieren (Arellano 2011 y 2013; de Diego 1993; Jiménez 2011 y 2014; Salas 1984; Sevilla 1998) hasta aquellas impulsadas por un enfoque social y cultural cristalizado en abordar la significación y percepción de la mujer (Arellano 2016; Compte 2012; Ríos 1995), el pensamiento mágico (Vitar 2001) o la disciplina médica (Granjel 1968), pasando por miradas constreñidas a la esfera pública (Salas 1971 y 1984), al universo del teatro (Díez Borque 1995) y el fenómeno de la corrupción (Jiménez 2014) para culminar con análisis sobre la enigmática figura de su destinatario (Martín Galán 2008[7]).

3. Esta investigación utiliza indistintamente como sinónimos los siguientes grupos de palabras: avisador/noticiero/profesional de la noticia/experto noticioso para referirse al agente elaborador de avisos; y, suscriptor/cliente/abonado/interlocutor para aludir al destinatario y consumidor de dicha producción.

4. Covarrubias, Sebastián de (1611). *Tesoro de la lengua castellana o española*. Biblioteca Universitaria de Sevilla, A 253/315, f. 260r, «curioso».

5. Esta vio la luz con un título distinto: Díez Borque (1996).

6. Ambas corresponden a los estudios introductorios de las referidas ediciones de los *Avisos*.

7. La identidad del deán ha sido desvelada y documentada por este autor correspondiendo efectivamente al Dr. Lorenzo Francés de Urrutigoyti. No obstante, hasta la aparición de la contribución del profesor Martín Galán la historiografía había aceptado sin rebatir la hipótesis de Paz y Meliá, basada en impresiones personales por encima de las puramente científicas, afirmando que el des-

No obstante, pese a la diversidad de referencias señaladas, aún existe espacio para la investigación. Muestra de ello son las siguientes líneas focalizadas en ahondar en la naturaleza, dinámicas y prácticas del entramado informativo establecido entre Barrionuevo y Urrutigoyti. Dicha relación es analizada mediante un enfoque centrado en los vínculos interpersonales y en las prácticas y dinámicas sociales, perspectiva apenas esbozada hasta la actualidad y que permite captar una visión más sutil, pormenorizada y definida del sistema noticioso. De esta forma, se pretende arrojar luz atendiendo a la acción social sobre la conexión avisador-cliente, pero también en torno al amplio elenco de actores partícipes y beneficiarios de la más diversa condición socioeconómica implicados en el proceso noticioso, quienes no han sido objeto de un análisis sistemático siendo tradicionalmente postergados a un segundo plano, cuando no relegados a la más absoluta omisión.

Con tal objetivo, este estudio examina los *Avisos* redactados por el granadino al deán seguntino considerándose a tal efecto un total de 223 cartas de avisos y avisos manuscritos.[8] Asimismo, cabe resaltar que la presente contribución es una primera aproximación al tejido Barrionuevo-Urrutigoyti y sus dinámicas informativas fruto de las posibilidades que brindan los *Avisos*; de hecho, referencian a más de un centenar de individuos vinculados de una forma u otra con la cadena noticiosa.

En última instancia, el marco teórico en el que se inserta este trabajo transita entre múltiples líneas de investigación complementarias. Primeramente, los trabajos que han desplazado el interés de la estructura a la acción y las dinámicas sociales para abordar el estudio de individuos y sociedades (Ponce 2011; Ponce y Amadori 2008). En segundo lugar, la historia social de la cultura escrita, cuyos planteamientos concernientes al uso, significación e influencia sociocultural de lo escrito, pero también los procesos de difusión, recepción y apropiación por los actores sociales son pautas inexcusables (Burke 1991; Bouza 2001 y 2005; Castillo 2006 y 2016; Chartier 1996 y 2005; Darnton 2003; González 2007, etc.). Tercero, los estudios referentes al universo de la

tinatario era un «deán de Zaragoza, cuyo nombre ignoro» (Paz y Meliá 1892: XX); este supuesto aún sigue reproduciéndose (Arellano 2011, 2013 y 2016; Compte 2012, por ejemplo).

8. Este material ha sido consultado en el manuscrito conservado en la BNE (Ms. 2397) citándose durante este estudio bajo la denominación *Avisos*. No obstante, la edición de 1892 de Paz y Meliá y su posterior reedición en la década de los sesenta del s. XX que transcriben dicho manuscrito engloban, además, otros avisos fechados entre 1659-1664 procedentes de otro manuscrito depositado también en la BNE. Sin embargo, el propio Paz y Meliá no los adscribió con seguridad a Barrionuevo y por ese motivo no se incorporan al presente estudio. Asimismo, se excluye del material noticioso analizado una misiva fechada en Amberes (BNE, Ms. 2397, ff. 304r-v) y otra en San Sebastián (ff. 284r-285r) por idéntica consideración. En contraposición, se incluye una epístola de Juan Bautista Francés de Urrutigoyti –hermano del deán– (ff. 222r-v) intercalada en dicha producción al aportar detalles relevantes sobre los beneficiarios del caudal informativo del avisador.

comunicación y la historia del periodismo durante el período moderno tendentes a privilegiar una mirada transnacional de la versatilidad del fenómeno periodístico (Dooley 2010; Dooley y Baron 2001; Espejo 2012; Koopmans 2005, entre otros), acompañados de aquellos que enfatizan la recuperación y revalorización de productos «menores» –las cartas de avisos y avisos manuscritos forman parte de estos– como objeto de análisis en toda su dimensión (Castillo 2014; Petrucci 1986; Tavoni 1997 y 2010). En cuarto lugar, las pesquisas vinculadas a las prácticas y manejo del saber como herramienta del poder, junto a la gestión y circulación de la información en diversos contextos y espacios durante la Edad Moderna (Aichinger 2016; Brendecke 2016 [2012]; Castillo y Amelang 2010; De Vivo 2007; Egido 2001; Gaudin 2017; García Santo-Tomás 2004; Pieper 2005; Sellers-García 2013; Olivari 2014). Quinto, aquellos trabajos ligados a la ocupación de los avisadores en la época áurea (Díaz Noci 2001; Ettinghausen 2012; Ettinghausen y Borrego 2001; Gálvez 2019 y En Prensa; Infelise 2012) y, por último, las contribuciones vinculadas a determinar la existencia y naturaleza de distintos espacios de opinión, así como la génesis y evolución de una esfera pública en los siglos XVI y XVII en el caso de la Monarquía hispánica al igual que en otros territorios europeos (Castillo y Amelang 2010; Chartier y Espejo 2012: De Vivo 2007; Espejo y Baena 2018; Infelise 2012; Landi 2006; Olivari 2014; Rospocher 2012; Silva Prada 2010 y 2016; Zaret 2010, entre otros).

El contexto informativo de Madrid a mediados del XVII: las cartas de avisos y avisos manuscritos como remedios ante la necesidad de estar informado

Es bien sabido cómo los núcleos urbanos se convirtieron durante la modernidad en escenarios donde convergieron múltiples artefactos, instrumentos, canales, códigos y prácticas informativas, al mismo tiempo que sus habitantes dispusieron de diferentes grados de acceso, comprensión y apropiación tanto de las oportunidades como de los resultados que estos elementos ofrecían. De esta forma, por los variados enclaves públicos y privados diseminados a lo largo y ancho de la ciudad transitaron todo tipo de informaciones con dispar grado de verosimilitud, si bien supeditadas por las propias posibilidades y dinámicas comunicativas consustanciales a estos lugares y ambientes, del mismo modo que por la fluctuante combinación de condicionantes que permanentemente moldeaban el flujo noticioso (Gálvez 2019: 249-257). Así, los espectadores urbanos convivieron con una inagotable variedad de espacios, registros y manifestaciones que marcaron y, en buena medida, dieron sentido a su existencia trasmitiéndoles de una forma u otra una extensa variedad de discursos, ideologías, representaciones y legitimaciones.

Con todo, este contexto se hizo aún más complejo en el seiscientos a raíz del éxito de los productos informativos y noticiosos. Reflejo de tal dinámica fueron

las palabras de Almansa y Mendoza, quién no dudó en definir a Madrid como «plaza del mundo» porque «cuanto en él pasa se sabe» (Almansa y Mendoza 2001 [1622]: 239).[9] Todo ello en un periodo marcado por la vorágine informativa y el desarrollo de una esfera pública, producto del interés de la población por el curso de la actualidad[10] llegando a tener la posibilidad de convertirse en juez colectivo de las realidades con las que convivían (Olivari 2014).[11]

Bajo esta atmósfera, la necesidad informativa fue una circunstancia estructural no solo para la Corona, sino también para una amplia pléyade de actores con diferente grado de poder; no en vano, la entera noticia y estar plenamente informado[12] eran metas perseguidas por los príncipes cuya consecución les despertó innumerables desvelos. Precisamente, si ya fue complicado satisfacer con garantías estos requisitos merced a la amplia batería de medios, mecanismos y procedimientos a disposición de los soberanos, la situación se agravaba especialmente para aquellos otros que por múltiples razones no podían acceder de forma directa y continuada a los caudales noticiosos ambicionados. Una pretensión justificada, a fin de cuentas, por el firme propósito de informarse lejos de contenidos infundados y medir sus pasos sin soslayar el mero entretenimiento o prestigio que podía proporcionarles dicha labor.[13] Por ello, demandaron y no dudaron en destinar recursos y energías para lograr un servicio informativo estable, prolongado y lo más certero posible, al igual que seguro y privado, pues la información requerida era habitualmente de extremada sensibilidad.

En vista de la existencia indiscutible de un mercado de clientes ávidos de nuevas, la proliferación de avisadores distó de ser un fenómeno inusual. Estos, con dispar calidad, acierto y posibilidades, llegaron a especializarse en desgranar los flujos informativos y notificar las «nuevas y humores que corren». Especialmente solicitados fueron aquellos que se deslizaron hábil, certera y sigilosamente por los laberintos de poder en aras de obtener informaciones relevantes, precisas, pero también actualizadas. Diversas fueron las fórmulas por las cuales llegaron a entrar al servicio de los clientes, si bien no fue extraño que tuvieran algún nexo precedente con los abonados; Barrionuevo es ejemplo de ello. Con todo, esta actividad estaba condicionada inexorablemente a infinitas inquietudes,

9. Acerca del potencial informativo inherente a la urbe madrileña, así como su tratamiento por la administración y los cuadros normativos que lo rigen, véase: Aichinger (2016), Bouza (2001), Brendecke (2016 [2012]: 133-134), Castillo (2016), Ettinghausen (2005 y 2012), Pieper (2000) y Olivari (2014).

10. Sobre el concepto de actualidad política y su aparición en la esfera pública del XVII: Espejo y Baena (2018).

11. Estas dinámicas se irán afianzado y complejizando durante el Seiscientos.

12. Más información sobre estas cuestiones en la temprana modernidad consúltese: Brendecke (2016 [2012]).

13. Algunos autores que han tratado este aspecto: Bouza (2001), Étienvre (1996) y Tierno Galván (1965).

dificultades y peligros.[14] Además, como tónica general los cometidos de estos expertos noticiosos rebasaban los meramente «avisales», viéndose involucrados inevitablemente en entresijos y juegos de poder de la más diversa naturaleza. Así las cosas, los avisos manuscritos y, en menor medida, las cartas de avisos, se convirtieron preferentemente en el vehículo empleado por los avisadores para satisfacer la imparable necesidad informativa de los suscriptores.[15] De hecho, Barrionuevo, como buen dominador de las prácticas y discursos noticiosos, los controló a la perfección resultando ser la fórmula escogida para dar cuenta de los vaivenes de la realidad histórica al deán seguntino.

El entramado informativo entre Jerónimo de Barrionuevo y Lorenzo Francés de Urritigoyti

El éxito del sistema informativo fundado entre Barrionuevo-Urrutigoyti, basado en el envío de nuevas de forma periódica durante al menos cuatro años,[16] residió en la variada gama de prácticas, canales, mecanismos y estrategias que emplearon, pero análogamente el perfil de sendos protagonistas y los vínculos interpersonales que les unía fueron decisivos para afrontar y sortear la problemática inherente al proceso «avisal». Dicho entramado comprendió aparte de a Barrionuevo y al deán seguntino, a un conglomerado de individuos conectados continua o coyunturalmente a través de vínculos de la más diversa índole, ya fuese con el avisador, con Urrutigoyti o con ambos, al igual que entre ellos mismos. Todos, de una forma u otra, intervinieron en las diferentes fases del engranaje noticioso propiciando su éxito u obstaculizándolo, obteniendo en algunos casos réditos, pero también perjuicios. Las principales cuestiones abordadas sobre tales actores sociales han sido ahondar en las relaciones y vínculos interpersonales entre ellos, delimitar la posición que ocuparon y las diferentes esferas por las que se desenvolvieron, valorar el papel que desempeñaron y los principios que alimentaron su cooperación, vislumbrar evoluciones y cambios

14. Un catálogo de los peligros que se cernían sobre los profesionales noticiosos, en este caso, sobre autores de pasquines, pero extrapolables en cierto sentido a los avisadores, consúltese en Aichinger (2016: 23).

15. Un análisis más pormenorizado sobre el triunfo de los avisos en las primeras décadas del XVII en el caso hispano y su apreciación por las altas esferas en Olivari (2014: 270-277).

16. Martín Galán plantea la posibilidad de que la comunicación se prolongase aún más tiempo, hipótesis fundamentada en el relato de un agente del cabildo seguntino en la Villa y Corte que en 1659 comunicaba la asistencia prácticamente ininterrumpida de Barrionuevo a Palacio. Carta de Ignacio Antonio Terria de Mena a Juan de Rodrigo Alonso, 1659, Archivo Capitular de Sigüenza, correspondencia, leg. 244; ref. en Martín Galán (2008: 123). Sin embargo, esta actividad posiblemente se vio paralizada en 1662, fecha en la que el avisador regresó a Sigüenza (Martín Galán 2008: 116). Del mismo modo, no existe ningún indicador más allá de la no preservación de material noticioso que confirme la existencia y operatividad del entramado informativo en los años previos a 1654.

en el seno del entramado fruto de la acción social, así como profundizar en el quehacer del avisador y observar la circulación noticiosa acotando las vías e individuos «conectores».[17]

Hacia una visión macro: orígenes, actores, motivaciones y directrices de un entramado poliédrico y dinámico

La vinculación entre Lorenzo Francés de Urrutigoyti y Jerónimo de Barrionuevo no fue resultado exclusivo de la necesidad informativa del primero y la capacidad del segundo de satisfacerla durante la década central del XVII, del mismo modo que esta tampoco dio comienzo en dicha franja temporal. A decir verdad, la conexión entre sendos actores se remontaba hasta al menos diciembre de 1627 cuando Urrutigoyti presentó las bulas que le autorizaban como deán de la Santa Iglesia de Sigüenza siendo designado para su revisión el propio Barrionuevo (Martín Galán 2008: 119-120). No obstante, evidencias indirectas posibilitan retrotraer, en cierta medida, la vinculación a marzo de 1622, pues en esa fecha el futuro deán conoció en Roma durante la canonización de San Isidro a un familiar directo del avisador, Diego Barrionuevo,[18] amén de que el propio noticiero estaría presente en la ciudad en esos instantes; circunstancias si bien no concluyentes del nexo directo entre ambos, al menos, evidencian vínculos con parientes próximos alimentando la posibilidad de su existencia.

Al margen de cuando diese comienzo la relación, lo relevante es que ésta se reforzó inevitablemente con el continuado contacto en la localidad alcarreña, ya que formaban parte de la misma institución, siendo Barrionuevo tesorero. A fin de cuentas, dicha conexión no solo se ciñó a una meramente laboral y clientelar dadas las evidentes diferencias jerárquicas entre los puestos que disfrutaban. En realidad, entre ellos se consolidó una profunda relación de respeto y confianza, pero también de amistad; aspectos posteriormente trascendentales a la hora de articular y poner en marcha con garantías la cadena informativa entre Madrid-Sigüenza.[19] Por otra parte, y como consecuencia natural de estos

17. Para ejecutar tales pretensiones la investigación ha seguido dos vías analíticas complementarias. Por una parte, la profundización en la dimensión y prácticas relacionales y, por otra, la circulación y difusión de información noticiosa en dicho entramado. Para ello, se ha optado por la elaboración de sendas matrices x/y; una para cada una de las realidades analizadas. Posteriormente, merced al programa de software *Gephi* ha sido posible representar en forma de grafo estos procesos, los cuales no son más que un esquema genérico y aproximativo de fenómenos sumamente complejos (Anexos: Gráficos I y II).

18. BNE, Ms. 2397, f. 104v.

19. Barrionuevo llegó a tildarle como «amigo del alma» (BNE, Ms. 2397, f. 66r). Un muestrario de la afinidad entre ambos puede consultarse en los ff. 21v, 28v, 63r, 93r, 116r, 146r, 216r, 224v, 225r, etc.

estrechos lazos, no debe extrañar que Barrionuevo y Urrutigoyti ampliasen sus vínculos y rangos de acción entrando en contacto con individuos ligados o próximos a uno u otro.

Teniendo presente lo apuntado, en aras de una mayor comprensión y precisión del tejido noticioso, resulta necesario ampliar, aun de forma sucinta, las trayectorias y conexiones de los dos actores hegemónicos al proporcionar estas numerosas claves en torno a la concepción, articulación y funcionamiento del sistema informativo.

La dilatada trayectoria de Jerónimo de Barrionuevo (1587-1671)[20] se desarrolló principalmente entre Alcalá de Henares, Valladolid, Nápoles, Roma, Sigüenza y Madrid. Nacido en Granada en el seno de una familia acomodada con aspiraciones nobiliarias[21] aglutinando además una amplia hoja de servicios a la Monarquía,[22] sus estudios versaron en Gramática y Artes cursados en Belmonte y Alcalá respectivamente, antes de ser encarcelado en Salamanca y liberado por intermediación del duque de Lerma en 1609 (Paz y Meliá 1892: IX-X).[23] A continuación, marchó a Italia con el marqués de Santa Cruz enrolado en la milicia, pasando por Génova y llegando a Nápoles donde estaba destinado uno de sus parientes, García de Barrionuevo (Paz y Meliá 1892: X-XI).[24] La experiencia militar sería efímera tras la muerte de dos hermanos suyos en la jornada de los Querquenes (1611) en la que el propio avisador participó, ingresando a continuación en el ámbito eclesiástico (Paz y Meliá 1892: X-XI). Así, se ordenó sacerdote en Roma prolongando su estancia allí durante más de una década, abandonándola tras ser designado tesorero de la Santa Iglesia de Sigüenza, tomando posesión de ella en mayo de 1622.[25] Sería este un oficio que disfrutaría hasta el final de sus días, aunque desde 1635 nombró coadjutor de este a Francisco de la Muela Gálvez, clérigo de Molina (Martín Galán 2008: 116).[26] No obstante,

20. Los trabajos de Díez Borque (1996); Martín Galán (2008); Paz y Meliá (1892); Urzáiz, articulan este párrafo.

21. Coetáneamente al transcurso vital de Barrionuevo obtuvieron el marquesado de Cusano y Monroy sumados a los ya detentados señoríos alcarreños de Valdesaz y Fuentes de la Alcarria (1579).

22. Ente sus parientes más próximos –abuelos, padres, tíos, hermanos, primos y sobrinos– se encuentran militares, oidores, corregidores, además de embajadores en diferentes cortes europeas, consejeros o secretarios (ver cita 67 para una ampliación). Asimismo, no puede obviarse sus conexiones con los Peralta.

23. Según palabras del propio Barrionuevo, la encarcelación fue producto de una pelea.

24. Actualmente se ignora los pormenores de la trayectoria del avisador y duración en Nápoles. Pese a ello, Barrionuevo conoció y comprendió las dinámicas y mecanismos allí operantes, especialmente sobre las indudables posibilidades de enriquecimiento –lícitas e ilícitas– al alcance de los gobernantes, baste como ejemplo: BNE, Ms. 2397, f. 316v.

25. Para conocer con más detalle la labor de Barrionuevo como tesorero y el estado de dicha tesorería durante el siglo XVII: Martín Galán (2009).

26. La relación entre ambos no pasó por buenos momentos (BNE, Ms. 2397, ff. 145r, 122r y 151r). Sobre estas divergencias, Martín Galán apunta el móvil económico (Martín Galán

el tesorero no siempre permaneció en la localidad alcarreña, sino que desde al menos la década de 1640 varias son las referencias que le situaron en Madrid.[27] Unas idas y venidas convertidas en lugar de residencia permanente durante la década posterior coincidiendo con la elaboración de sus *Avisos*; producción que no sería la única porque a lo largo de su vida cultivaría también el género poético y dramático.[28] Finalmente, Barrionuevo retornaría a Sigüenza trascurriendo allí sus últimos años hasta su fallecimiento en 1671. De esta forma, la información reunida sobre el avisador permite constatar que conoció y comprendió, en mayor o menor grado, tanto el mundo cortesano como el funcionamiento de la maquinaria administrativa y eclesiástica de la Monarquía, pero también sus entresijos y laberintos al ser parte integrante y observadora de una forma u otra de todos ellos. Además, su breve experiencia militar tampoco debe ser obviada.

En cuanto a Lorenzo Francés de Urrutigoyti (1595-1669)[29], natural de Tudela, desarrolló buena parte de su juventud y primeros años de madurez en Zaragoza llegando a convertirse su familia en una de las más insignes durante el siglo XVII. Alcanzó el grado de doctor, aunque se desconoce la facultad exacta (Fuentes 1949: 55)[30] para posteriormente alcanzar el deanato seguntino (1628-1669).[31] Con raíces solariegas navarras y francesas, a las que se sumaban posibles indicios nobiliarios entremezclados con sospechas de ascendencia judeoconversa, Lorenzo fue uno de los once hermanos que compusieron el núcleo familiar. Una vez despejadas, al menos jurídicamente, las dudas sobre la limpieza de sangre,[32] la carrera eclesiástica se erigió mayoritariamente en el itinerario optado por los hermanos culminando sus trayectorias con notorias dignidades dentro del organigrama eclesiástico peninsular. De este modo, aparte del citado deanato del propio Lorenzo, cabe resaltar nombramientos como el de obispo de Barbastro, Teruel y Tarazona –Diego Antonio–[33] el de arcediano de Valpuesta –Juan

2008:116). Por contra, la relación fue más fluida en otros instantes; prueba es el envío de Barrionuevo al deán de un romancillo anexo en sus cartas noticieras que tras su lectura le solicitaba que lo pusiera en «manos de mi coadjutor para que se anime como yo lo hice» (BNE, Ms. 2397, f. 136v).

27. En 1647, por ejemplo, se encargó de negocios del cabildo eclesiástico seguntino junto con Alonso Pelegrina (Martín Galán 2008: 116-117), posible beneficiario de los *Avisos* años más tarde.

28. BNE, Ms. 2397 y 3736.

29. Los datos referidos sobre el deán y su familia proceden de: Fuentes (1949); García Ciprés (1915); Gómez Zorraquino (2016); Novales; Martín Galán (2008 y 2009); Martínez y Hortal (2015); Polo (1995).

30. Asimismo, resalta su dominio del italiano –a semejanza con Barrionuevo– (BNE, Ms. 2397, f. 89v).

31. Para una mayor profundización en la figura del deán, así como en sus labores al frente de la Santa Iglesia seguntina se remite a la investigación del profesor Martín Galán (2008 y 2009).

32. El progenitor de Lorenzo consiguió una ejecutoria de nobleza probándolo (Martín Galán 2008: 121).

33. Posiblemente de todos los hermanos detentó la trayectoria más prolífica. Estudió en la Universidad de Zaragoza y Salamanca doctorándose en Cánones, para después llegar a ser rector de la

Bautista–[34] y el relativo a Salvador de Zaragoza –Miguel Antonio–[35], al mismo tiempo que fray Tomás fue religioso franciscano y calificador del Santo Oficio y Petronila, profesa en el monasterio zaragozano de Altabás. De los cinco hermanos restantes destaca el mayor y heredero Pablo Francisco, quien obtuvo en 1643 el título de barón de Pardiñas de Montevilla por Felipe IV; Pedro Marcial, cuya hija Marcela será condesa del Villar tras contraer matrimonio con Baltasar López de Gurrea en 1660; o, María, casada con Jerónimo Torrero, lugarteniente del justicia de Aragón.[36] Todos ellos, salvo Juan Bautista difunto en 1658,[37] Pedro y Martín –fallecidos también posiblemente–, están presentes en el testamento del deán otorgado en septiembre de 1668. Un registro documental, por otra parte, en el cual Diego Antonio y Miguel Antonio fueron designados albaceas y por donde desfilaron otros familiares e individuos –en su mayoría vinculados con el entorno eclesiástico seguntino– denotando por ellos Lorenzo un estrecho contacto y afecto: el doctor Martín Torrero –«sobrino y sucesor de mis prebendas» en palabras del deán–, José Torrero –sobrino y canónigo de Zaragoza–, Juan de la Losa y Cuevas –racionero de la Santa Iglesia seguntina–, Antonio de la Torre –afincado en Madrid–, Jusepe Sotil –criado de Lorenzo–, Juan Sanz de Arana –maestro canónigo de la Santa Iglesia– y Andrés Lagúnez –mayordomo también en dicho templo.[38]

La valía de recuperar la identidad de los individuos más cercanos al deán permite vislumbrar, en cierta medida su red relacional y la importancia de los vínculos con sus hermanos, además de la existencia de lazos afectivos con otros individuos.[39] Tales relaciones interpersonales reflejadas en la documentación notarial posibilitan, asimismo, constatar nexos directos e indirectos con múltiples

primera, formar parte de la regiduría del Hospital Real y General de Nuestra Señora de Gracia en Zaragoza, diputado de la Diputación General y juez sinodal. En los años cubiertos por los *Avisos*, accedió al obispado de Barbastro.

34. Estuvo en Roma antes de ser abad de Cervantos (Fuentes 1949: 56). Se ignora si coincidió allí con su hermano Lorenzo e, incluso, con el propio Barrionuevo.

35. Dignidad que ocupó entre 1631-1670 (Gómez Zorraquino 2016: 587). Fue también, al igual que su hermano Diego Antonio, juez sinodal del arzobispado de Zaragoza y regidor del Hospital Real y General de Nuestra Señora de Gracia (García Ciprés 1915: 409-410; Fuentes 1949: 57).

36. De los dos hermanos restantes, Martín y Pedro, apenas se tiene constancia de su trayectoria. En esta línea, Martín fue tesorero general del reino de Aragón (Fuentes 1949: 55), mientras que un hijo de Pedro, José Urrutigoyti y Gonny, se convirtió en deán de la iglesia de Calahorra y en 1665 tomó posesión de una plaza de capellán de honor de su Majestad (Martínez y Hortal 2015: t. II, 2074).

37. BNE, Ms. 2397, f. 388v.

38. Testamento del Dr. Lorenzo Francés de Urrutigoyti. Sigüenza, 29 de septiembre de 1668. Archivo Histórico de Protocolos de Guadalajara [España], caja 2214.1.b; ref. en Martín Galán (2018: 131-140).

39. En este sentido, el estudio de Martín Galán (2008: 115-119) rescata otros personajes vinculados al cabildo eclesiástico y coetáneos al funcionamiento del sistema informativo, quienes pudieron guardar relación con este, si bien no ha sido posible constatarlo en función de los *Avisos* y, por tanto, no han sido tomados en consideración.

esferas y escenarios diseminados por la geografía peninsular destacándose importantes lazos con el alto clero, al igual que en otros ámbitos de la vida política. Unos horizontes, por otro lado, ampliados gracias al sinfín de interacciones producto de la acción social de Lorenzo –prácticamente anónimas hoy día–[40], sin olvidar la contribución que en estas dinámicas ocasionaron la elevada formación intelectual y artística que atesoró, o su periplo desconocido en tierras italianas, amén de estar al frente del deanato de Sigüenza durante cuatro décadas; circunstancia que no le privó de seguir en contacto continuo con sus familiares. Paralelamente a esta lectura, realizar una en clave noticiosa permite plantear la posibilidad e inclusive constatar que merced a la confianza y amistad depositada por Urrutigoyti en estos personajes, algunos se erigiesen en los anónimos beneficiarios aludidos por Barrionuevo de sus *Avisos*, ya que su consumo no solo se reservaba a la figura del deán, sino que se ampliaba al compartirlos y enviarlos el propio Lorenzo a diversos individuos. Igualmente, otras personas del círculo de confianza de Urrutigoyti –quizá no tan cercanas como las citadas en el testamento– fueron premiadas con la totalidad o parte de este material noticioso (ver Anexos: Gráfico I, II y Tabla I).[41]

A partir de los resultados obtenidos se han reconocido 162 identidades[42] relacionadas con la estructura informativa (ver Anexos: Tabla I).[43] De cualquier modo, no todos participaron al mismo tiempo, a la vez que dicho dispositivo

40. Sobre esta, a modo de ejemplo, puede destacarse su estrecha unión con el jesuita y literato Baltasar Gracián (Gracián 1940: 1 y 3). Otra huella la trasmite Barrionuevo al hilo de un juicio en donde estuvo involucrado «Melchor de Ovando», quién «Vm. habrá conocido muy bien en Zaragoza […], fraile agustino que fue criollo injerto en indio y en extremo afecto del señor conde de Lemos» (BNE, Ms. 2397, f. 49v).

41. Dichos beneficiarios serán presentados con mayor detenimiento en el epígrafe 3.3. En esta línea, tampoco debe excluirse que el envío de los *Avisos* emprendido por Urrutigoyti hacía estos actores no se debiera exclusivamente a su iniciativa, sino exigida en virtud de compromisos y/o obligaciones; la carencia documental impide vislumbrar estos procesos.

42. Este número no equivale a 162 individuos, pues algunas de las identificaciones comprenden a más de una persona. Además, es preciso subrayar que fruto de la ambigüedad del léxico del avisador no siempre ha sido posible desvelar fehacientemente la identidad de los actores involucrados –en dicho supuesto se ha procedido a su reconocimiento por métodos indirectos, aunque no siempre con éxito retomando la imprecisa alusión de Barrionuevo–, ni tampoco la total garantía de participación o adhesión de determinados individuos al entramado.

43. BNE, Ms. 2397, ff. 1r, 3v, 5r, 16r, 17r, 18v, 20r, 22r, 26v, 27v, 28r, 28v, 31r, 32r, 33r, 33v, 41r, 46v, 47r, 48r, 50r, 50v, 51v, 59r, 60v, 61r, 62r, 63r, 64v, 66r, 66v-67r, 67r, 70r, 72r, 73v, 82v, 83r, 83v, 84r, 89v, 90r, 91r, 91v, 92v, 96v, 99v, 100v, 101r, 102r, 102r-v, 102v, 104r-v, 104v, 105v, 109v, 110v, 112v, 114v, 116r, 117r, 118r, 118v, 120r, 122r, 124r-v, 130r, 131r, 136v, 139r, 145r, 146r, 148r, 151r, 152r, 154v, 156r, 160r, 160v, 166r, 171v, 176v-177r, 184v-185r, 186r, 194v, 196r, 198v, 199r, 200v, 201v, 210v, 212v, 216r, 218r, 222r, 222v, 223r, 224v, 230v, 231r, 231v, 232r, 235v, 241v, 246v, 249r, 250r, 251r, 259r, 262r, 265r, 265v, 270v, 271v, 277v, 278r, 289v, 291r, 291v, 295r, 296v, 298r, 298v, 299r, 300r, 301r, 302v-303r, 308v, 310v, 312v, 316v, 317v, 320v, 321v, 322v, 333r, 335v, 337v, 339r, 340v-341r, 353r, 357r, 368r, 368v, 373v, 379r, 383v, 385r, 388v, 389v, 393v, 397r, 399v, 403r, 403v, 409v, 410r, 411v, 414r-v y 414v.

experimentó notorios cambios fruto de la acción social, e incluso, parte de los sujetos identificados –fundamentalmente informantes– no dispusieron de un sentimiento de pertenencia al entramado, pues siquiera tuvieron vinculación previa con el avisador y menos con el deán. Además, el compendio de contactos que transitan por los *Avisos* es, a buen seguro, una pequeña muestra de un repertorio de mayor complejidad y extensión porque Barrionuevo –al igual que el resto de avisadores– fue precavido limitando generalmente las alusiones; la privacidad, el secreto, la seguridad y la autocensura eran preceptos fundamentales en el quehacer «avisal».

En otro orden, resulta esencial clarificar las directrices que trasladó Lorenzo Francés de Urrutigoyti a Jerónimo de Barrionuevo sobre los flujos noticiosos que le interesaban. Pese a que por el momento no hay registro documental explícito que las detallen, su existencia es innegable, dado que sin unas instrucciones por mínimas que fuesen o unos intereses que impulsasen esta labor, no tendría sentido organizar un sistema informativo prolongado en el tiempo que comportaba notorios costes,[44] ni tampoco Barrionuevo reiteraría su compromiso de cumplir con las mejores garantías su cometido noticioso[45]. Es más, no debe descartarse que estas fuesen comunicadas no solamente a través de lo escrito, sino también por el contacto personal, a la par que el transcurso de la realidad histórica y la trayectoria vital del propio cliente pudieron hacer variar su naturaleza. Independientemente de la conservación de tales directrices, un desglose temático de los *Avisos* unido a la presencia de concretos comentarios evidencia la existencia de determinadas disposiciones que el granadino debía saldar. Así, no es de extrañar que el deán solicitase una radiografía lo más precisa y amplia del curso de la actualidad,[46] aunque a buen seguro la notificación de sucesos vinculados con sus intereses personales y tareas ordinarias eran materias de obligatorio y trascendental conocimiento.[47] Con todo, el colosal océano informativo trasmitido por Barrionuevo no solo se limitaba a las posibles instrucciones e intereses de Urrutigoyti, ni atesoraba la firme intención de informar y agradar-

44. Dilucidar estos importes es fundamental para comprender los sistemas informativos; costes económicos, pero también políticos y sociales. No obstante, esta cuestión rebasa los límites del enfoque de la presente pesquisa, la cual será abordada en próximos trabajos de forma más pormenorizada.

45. BNE, Ms. 2397, ff. 320r, 3v, 299v, entre otras. La periodicidad es otro indicador ejemplificador del grado de profesionalidad y vitalidad del entramado; la media de cada envío es inferior a los seis días.

46. Para un balance general sobre el cuadro noticioso trasmitido por Barrionuevo: Díaz Borque (1996).

47. En este sentido, vicisitudes referentes al universo religioso y, dentro de este, la cobertura de vacantes eclesiásticas peninsulares, las acciones emprendidas por relevantes miembros del organigrama religioso, sucesos relativos al devenir de la sede episcopal seguntina o disposiciones de la Monarquía dirigidas al ámbito eclesiástico, amén del universo diplomático de la nunciatura y el control inquisitorial coparían un lugar privilegiado en la óptica del avisador.

le exclusivamente. A decir verdad, en los *Avisos* el agente noticioso además de disponer de cierto margen de libertad al relatar, notificó una amplia gama de sucesos de notorio provecho para el amplio elenco de «señores y amigos», es decir, para otros miembros del cabildo de la Santa Iglesia, del círculo zaragozano y del entorno familiar del deán, bien por iniciativa propia, bien por petición de Lorenzo y estos individuos.[48]

De todas formas, al margen de la naturaleza o del foco emisor de tales directrices, su existencia no tuvo por qué implicar explícitamente la puesta en marcha de diferentes acciones y decisiones por parte del deán o de aquellos otros consumidores con la finalidad de aprovechar en su beneficio el torrente informativo recibido. De hecho, Barrionuevo ponía de manifiesto esta situación lamentando, en consecuencia, la carencia de ambición e indolencia de su interlocutor seguntino pese a las virtudes que atesoraba, las cuales bien le harían merecedor a su juicio de la gracia regia: «Porque vuestra merced es tan dejado que no pretende, dígame si gusta que yo le solicite sus aumentos, que es lástima que teniendo tantas partes buenas, no ocupe grandes puestos».[49] Ahora bien, no actuar tampoco era evidencia de desidia, pues simplemente saber si «el agua que viene a la fuente […] es turbia o corre con claridad»[50] como refería el avisador al instante de conocer y relatar el curso de la actualidad, dispensaba a su destinatario unas posibilidades incuestionables.

«Cuanto hubiere de nuevo no pierdo punto ni se me pasa por alto, habiendo aquí pocos de más noticias que yo»: el quehacer noticioso de Barrionuevo en el Madrid áureo

En torno a la labor noticiosa de Barrionuevo, conocer su lugar de residencia en Madrid para al menos 1655 es un primer destello que posibilita ahondar en su naturaleza. A través del conciso apunte: «Ponga Vm., por si acaso vinieren por la estafeta, mi casa, que es en la calle Real de Lavapiés, esquina de la del Calvario, para que no se pierdan»,[51] el avisador daba cuenta de ella trasladando a la par instrucciones exactas al deán sobre el destino y recepción de las misivas que este le enviase. Un detalle a priori anecdótico, pero de suma importancia al permitir, entre otros aspectos, esbozar un plano de las posibilidades informativas que rodeaban al agente noticioso. Así, Barrionuevo que durante la realización de los

48. Tal tendencia puede ser observada en el Gráfico II (flechas estrechas dirigidas hacía Urrutigoyti, quien a su vez trasmitía estas disposiciones a Barrionuevo en su tránsito epistolar –perdido hoy día).
49. BNE, Ms. 2397, f. 21v.
50. BNE, Ms. 2397, f. 46v.
51. BNE, Ms. 2397, f. 83r. Dicha ubicación también es referida por el noticiero en otro pasaje (f. 46v).

Avisos tendría entre 67-71 años –cuestión que no conviene minusvalorar–, estaría distante a poco más de un kilómetro[52] del Alcázar Real y del mentidero anexo a este, mientras que en un ratio de 500-750 metros radicaban a su alcance otros destacados ámbitos articulados en torno a la calle Mayor –Puerta de Guadalajara y del Sol, Plaza Mayor o mentidero de San Felipe Neri–, la Plaza de la Cebada, la calle Toledo o el restante gran mentidero de la ciudad ubicado en la calle del León. Más próximo a su vivienda se encontraban, por ejemplo, la Plazuela de Antón Martín, la cárcel eclesiástica de la Corona o las calles de la Madalena y Atocha.

En cualquier caso, estar rodeado de tales emplazamientos no implicaba necesariamente que todos se convirtiesen en lugares de peregrinación, ni que de los visitados conociese toda la información circulante por ellos. Sin olvidar estos supuestos, es factible clarificar el itinerario diario de Barrionuevo porque los *Avisos*, en ocasiones, revelan las localizaciones urbanas que transitó asiduamente adaptándose en todo momento a diferentes contextos y prácticas informativas. Dichos registros permiten constatar cómo la zona del Real Alcázar fue en esencia su epicentro y cantera informativa[53] complementado, si bien en menor proporción, con el citado eje de la calle Mayor. No obstante, el itinerario no permanecería inmutable, ya que el devenir histórico lo alteraría al incorporar y/o sustituir otros espacios a los predeterminados apareciendo el granadino, por ejemplo, en la Puerta de Toledo o la de Valencia, las inmediaciones del Palacio del Buen Retiro, las calles Alcalá, Atocha o Cava Baja, del mismo modo que en otros ámbitos como mercados, tabernas, tiendas, corrales de comedia o lugares destinados a las ejecuciones públicas.[54] Es más, esta heterogénea rutina podía ser interrumpida completamente viéndose abocada a una reformulación íntegra, aunque temporal tal y como ocurrió en julio de 1655. En ese mes, merced a unos problemas físicos que le postraron a la cama imposibilitándole recorrer el paisaje urbano madrileño, Barrionuevo se vio obligado a solicitar a su red de informantes de mayor confianza el suministro del flujo noticioso que precisaba para elaborar sus nuevas.[55] De esta forma, su propio hogar se constituyó en pun-

52. Esta distancia y las siguientes están obtenidas tras cotejar primeramente la información suministrada por Barrionuevo con el plano de Texeira de 1656, para culminar extrapolando los resultados obtenidos a la aplicación de geolocalización *Google Maps*. Pese a ello, las distancias citadas son orientativas debido a las consabidas variaciones entre la trama urbana del Madrid del XVII y la actual.

53. BNE, Ms. 2379, ff. 22r, 92v y 105v, entre otros.

54. BNE, Ms. 2379, ff. 129r-v, 288v, 98r, 176v-177r, 366v, 7r, etc.

55. «Mi caída fue cierta […] estuve en la cama quince días, viniendo a verme los amigos, a quién encaragaba las nuevas, para no hacer falta a Vm.. Habrá un mes que me sucedió y dos semanas que aquí ando fuera de la casa» (BNE, Ms. 2397, f. 145r). Asimismo, en 1657 Barrionuevo, esta vez de forma premeditada, cesó durante cuatro días su labor informativa fruto de la visita que realizó a su hermana, aunque al mismo tiempo se comprometió con Urrutigoyti a intensificar sus esfuerzos «avisales» a su vuelta (BNE, Ms. 2397, f. 373v). Una interpretación sobre este pasaje en relación con la estabilidad y labor profesional de los avisadores: Gálvez (2019: 264-265).

to de encuentro de la noticia evidenciando, en última instancia, la versatilidad de los avisadores áureos ante cualquier imprevisto con la firme intención de cumplir sus envíos periódicos.

Análogamente a esta movilidad y observación directa emprendida por Barrionuevo que le aportó un nada desdeñable conocimiento de las vicisitudes, se sumaba aquel recopilado a través de la extensa variedad de artefactos que consumió, junto al adquirido mediante una amplia cartera de informantes permitiéndole ampliar sus posibilidades informativas y acceder a un torrente noticioso superior.

Sobre la primera de estas estrategias, el granadino utilizó fuentes documentales del más diverso signo y procedencia para articular sus cartas noticieras.[56] Así, cabe distinguir desde cédulas, bandos y pregones, pasando por memoriales, mapas y libros, para culminar con toda una amplia variedad de correos, epístolas y literatura efímera de ámbitos tan diversos como San Sebastián, Cádiz, Bruselas, Roma, Constantinopla o Goa, entre otros.[57] Al mismo tiempo, estos materiales fueron enviados ocasionalmente al deán intercalados en los *Avisos*. Un proceder significativo, al poder este comparar y cruzar desde diferentes puntos de vista lo acaecido.

Respecto a la segunda línea de actuación, Jerónimo de Barrionuevo, siguiendo una tendencia constitutiva del quehacer «avisal», estableció conexiones con informantes a fin de obtener, ampliar y contrastar informaciones, pero también para comprender el impacto y consecuencias que estas detentaban o podían ocasionar.[58] De los posibles confidentes a contactar por los noticieros, sumamente apreciados eran aquellos que atesoraban nexos con diversos escenarios, esferas o jerarquías de nivel intermedio-alto de poder porque en buena parte de las ocasiones, estos ámbitos y los flujos informativos que por ellos transitaban les estaban vedados total o parcialmente. No obstante, disfrutar de estas conexiones no tenía por qué equivaler a una total filtración, ni tampoco que esta fuese objetiva y verídica, pues la información estaba cargada de intereses y rumores, amén de que la apreciación de dichos informadores no era traslúcida.[59]

56. Unos materiales cuya obtención por tónica general supuso un coste económico, el cual debe considerarse para valorar los costos del sistema informativo; Barrionuevo no fue prolífico en su detalle.

57. En algunos casos, es posible discernir su autoría desvelando escritos elaborados por notorios personajes de la vida pública como el propio Felipe IV, Juan José de Austria, el conde de Castrillo o el duque de Medinaceli sumándose, por ejemplo, el contenido de cartas leídas en diferentes órganos de poder como el Consejo de Indias (BNE, Ms. 2397, ff. 373v, 421r, 325r, 243r y 226v).

58. Durante este trasvase informativo, la cuestión del secreto y sus límites es un aspecto clave a considerar. Una ampliación sobre el secreto: Gómez (2017).

59. En esta línea, resultaba necesario cotejar dichas captaciones. Una tarea compleja y hasta inalcanzable en determinados instantes: «si alguna cosa no saliere tan cierta, no es culpa mía, que en esta huerta de Madrid se planta de todo, y entre col y col se pone lechuga, no obstante que yo no aseguro nada, sino digo sólo que se dice así» (BNE, Ms. 2397, f. 224v). El lenguaje empleado

En el caso de Barrionuevo se constata fehacientemente a 67 informantes (ver Anexos: Gráficos I, II –*Informantes de Barrionuevo*–[60] y Tabla I), aunque este compendio puede ampliarse, si bien con toda la cautela posible, en otros 43 individuos (ver Anexos: Gráficos I, II –*Posibles informantes de Barrionuevo*–[61] y Tabla I). Una lectura preliminar sobre todos ellos revela cómo la inmensa mayoría no guardaban nexo alguno con Urrutigoyti; particularidad que reitera la dependencia informativa del deán, ya que sin Barrionuevo en Madrid, sus opciones de recabar informaciones más sutiles y valiosas como las proporcionadas por confidentes *in situ*, no serían seguramente factibles merced a otros mecanismos.

En un examen más detenido sobre este catálogo de informadores, cabe resaltar su enorme heterogeneidad en términos socioeconómicos. De este modo, el avisador se nutrió de contenidos que le trasmitieron directamente personalidades de las altas esferas de la monarquía y allende a sus fronteras que visitaron Madrid, siendo complementadas con aquellas relatadas por agentes intermedios de la administración y del clero, además de las suministradas por individuos tan variopintos como soldados, maestros de obra, criados o sujetos cercanos a la exclusión social. Tal dinámica plasma, al margen de una diversidad y multiplicidad de perspectivas en los flujos informativos adquiridos, la movilidad de Barrionuevo en su búsqueda noticiosa, a la par de la importancia, pluralidad y complejidad del capital relacional desplegado. No en vano, dichas interacciones fueron producto de una amplia diversidad de variables inherentes a la acción social como la relevancia del contexto y el factor tiempo, los intereses y circunstancias de los actores involucrados, si dispusieron de contacto previo[62] o la naturaleza y evolución de los vínculos que les unía.

Concretamente sobre la naturaleza y evolución de los vínculos interpersonales, los *Avisos* dan cuenta de ellos, aunque no es factible identificarlos en todos

---

por Barrionuevo es significativo sobre la certeza que atribuye a determinadas flujos informativos y fuentes trabajadas, pues no es lo mismo recalcar «se dice» a la hora de narrar un suceso que certificar que lo trasmitido es «cierto».

60. Se entiende por ellos a aquellos actores que mediante una interacción explícita trasmitieron información al avisador o fue testigo directo de intercambios informativos (Ej: «Me ha dicho», «Ayer habló el Rey al Embajador del Turco. Yo le ví y hablé con él», …).

61. Esta categoría incluye a individuos próximos que disponían de una vinculación próxima y/o estrecha con el avisador, pero la ausencia explicita de suministro de información imposibilita determinar si fueron activos de la cartera de Barrionuevo.

62. Buena parte de las captaciones informativas identificadas proceden de individuos con los cuales Barrionuevo no disponía aparentemente una conexión previa. Una pequeña muestra de intercambios informativos con actores conectados por vez primera son la conversación con el embajador del turco tras reunirse con Felipe IV, aquellas mantenidas con un «inglés recién llegado de Londres» y un clérigo de Puerto Rico venido de Santo Domingo, además de la entablada con «dos soldados que han venido de Orán» o la emprendida con «el que vino» a reunirse con el «Consejo Real y Sala de Gobierno» para notificar un tesoro (BNE, Ms. 2397, ff. 298v, 124r-v, 156r, 399v y 265v). Sin embargo, los informantes habituales con total probabilidad suministraron un caudal noticioso superior y constante al granadino.

los intercambios debido a la constante ambigüedad y silencio que caracterizaron su redacción.[63] Unas huellas, al fin y al cabo, ilustrativas de las dinámicas del entramado exteriorizando colaboraciones fruto de la amistad y parentesco, al igual que de la vecindad, clientelismo o compartir ámbito profesional. Además, algunas captaciones fueron resultado de la intervención simultánea de varios de estos vínculos, amén de que existieron otras en las que estos no estuvieron presentes cobrando valor, por consiguiente, un amplio muestrario de afinidades sumamente variado y difícilmente perceptible como es el caso del impacto de la primera impresión.

En un breve recorrido por algunos de estos vínculos, cabe destacar cómo la amistad fue seguramente la afinidad angular para Barrionuevo con sus informantes habituales y más estrechos, aludidos por su pluma bajo el término genérico «amigos».[64] Unos aliados que «con particular cuidado» le advertían de «todo lo que pasa», si bien su identidad resulta difícilmente reconocible y solo en momentos excepcionales afloraba como en la situación experimentada por Juan Osorio.[65] Asimismo, la amistad motivó otras captaciones, aunque se ignora si estas fueron esporádicas o continuadas y si dichos individuos integraron el citado grupo de confidentes más cercano al avisador.[66] Respecto al parentesco, a pesar de que las menciones sobre familiares son constantes,[67] ha sido imposible constatar referencias manifiestas de intercambios noticiosos. Así, la inclu-

63. Esta imposibilidad identificativa puede apreciarse en las informaciones recibidas de personas tales como: «un caballero romano», un «Juez de la Cruzada», un «inglés católico muy principal que asiste aquí», criados del rey, una persona grande, «una espía de su Majestad», el P. Agustín de Castro –«predicador de Su Majestad»–, Peñalosa –alguacil de corte–, un consejero de Indias, la marquesa de Montealegre, Andrea Piquinoti –gran financiero de la Corona–, Diego F. de Quadros –asentista– o un agente del duque de Pastrana (BNE, Ms. 2397, ff. 26v, 250r, 249r, 16r, 47r, 102v, 130r, 196r, 235v, 5r, 212v y 186r).

64. BNE, Ms. 2397, ff. 32r, 92v, 105v, 145r y 232r.

65. Su nombre es desvelado tras pedir varios mazos de naipes de calidad al granadino, quien le caracterizaba como un «gran letrado y valido en la corte» a la par de «grande amigo» y «muy noticioso de quien me valgo para los avisos» (BNE, Ms. 2397, ff. 66v-67r). Para satisfacer este requerimiento, Barrionuevo apeló al deán y a los «señores de Zaragoza», los cuales efectivamente intervinieron cumpliendo lo solicitado. Sobre esta demanda, cabe resaltar que seguramente la indicación de Barrionuevo de la colaboración noticiosa de Osorio no es casual, sino que esta tenía la firme intención de potenciar su petición y resolución por esos agentes distantes al ser el solicitante una pieza importante en el torrente informativo que trasmitía desde la capital.

66. Entre estos confidentes «amigos» destacan el conde de Castrillo, el secretario del embajador de Venecia en Madrid, el impresor «Fabiano Bitiliano» o algunos anónimos como un procurador y un «curioso» (BNE, Ms. 2397, ff. 230v, 291v, 84r, 224v y 353r).

67. De esta forma emergen, por ejemplo: Alonso de Peralta y Cárdenas –embajador en Inglaterra y consejero de Estado–, Juan de la Barrera y Peralta –miembro del C. de Órdenes–, Leonor Carreto –esposa del marqués de Mancera e hija del marqués de Grani, embajador en Alemania–, una hija del fallecido consejero de Castilla Luis de Gudiel y Peralta, Gabriel Carrión –contador–, Fernando de Monroy y Guzmán –marqués de Monroy y «mayordomo de los cuatro del rey»–, Agustín del Yerro –del «Consejo Real y Presidente de la Sala de Alcaldes» (BNE, Ms. 2397, ff. 1r, 160r, 231v, 241v, 246v, 112v, 414r-v, 333r, 184v-185r, 64v, 232r, 218r, 104v y 383v).

sión de parientes, aparte de desvelar en cierta medida el organigrama familiar de Barrionuevo, permiten ahondar en sus conexiones con diferentes ámbitos y círculos, al mismo tiempo que posibilita plantear no solo que se convirtiesen en informadores, sino también sugerir la capacidad de estos para amparar y dar soporte al noticiero en su labor. Por su parte, lazos de carácter clientelar y afectivos predispusieron el intercambio como los que subyacen en una antigua «criada mía casada», la cual informaba al noticiero del nacimiento de una hija de Martín Lanuza a la que criaba, así como de las retribuciones que iba a percibir a tal efecto y, lo que es más significativo para sus *Avisos*, del futuro que planeaba el propio Lanuza tras su puesta en libertad.[68] Sin embargo, en el incesante rastreo de nuevas tampoco era preciso contactar directamente con los infinitos actores que poblaban la ciudad; situarse en el lugar y momento oportuno unido a la pericia del avisador y al siempre imponderable azar, podía otorgar relevantes beneficios.[69] Sea como fuere, las conexiones referidas comportaron unas prácticas y procedimientos específicos –pautados en buena medida por la naturaleza de los vínculos y el contexto– en donde términos como «negociación», «reciprocidad» o «fidelidad» cobraban especial significación.

Así las cosas, Barrionuevo amplió sus horizontes informativos constatándose importantes vínculos en múltiples ámbitos de poder institucionalizados, a la par que en otros escenarios de la ciudad estando al tanto del sentir de los sectores populares. Estas conexiones que le suministraron «nuevas y humores que corren», unidas a las trasmitidas por el consumo de fuentes, su incesante movilidad y el interés personal en conocer las vicisitudes,[70] manifiestan la excepcional posición informativa del avisador en el Madrid áureo.[71] En consecuencia, no es de extrañar que este justificase su calidad indicando que «cuanto hubiere de nuevo no pierdo punto ni se me pasa por alto, habiendo aquí pocos de más noticias que yo».[72] Con todo, dar cuenta de lo acaecido fue una tarea compleja porque el caudal informativo adquirido no siempre fue objetivo, verídico y completo, al mismo tiempo que dicha actividad estuvo supeditada por la climatología, la rumorología, los periodos festivos o las repercusiones de narrar sucesos comprometidos, entre otros condicionantes. La elaboración continuada

68. BNE, Ms. 2397, f. 83v.

69. Ejemplo son las escuchas realizadas a oidores del C. de Aragón al salir de Palacio conociendo así aspectos sensibles en materia defensiva respecto a Cataluña (BNE, Ms. 2397, f. 18v) o aquella focalizada sobre el «Embajador o residente de Condé en esta Corte» averiguando un intercambio de vacantes entre altos cargos de Flandes y Barcelona con notorias repercusiones en el plano militar (BNE, Ms. 2397, f. 83r).

70. «Dígolo porque no faltaré […] a continuar los avisos, que es justo, y ni Vm. […] ni yo, sin ellos, valemos un cuarto» (BNE, Ms. 2397, f. 373v).

71. Acerca del quehacer noticioso, aparato motivacional y fines de dicha labor en otro avisador establecido en Madrid durante las primeras décadas del siglo XVII, concretamente en Gerónimo Gascón de Torquemada, véase: Gálvez (En prensa).

72. BNE, Ms. 2397, f. 224v.

de los *Avisos* es reflejo inequívoco de la batalla contra todos estos elementos, pero también de su éxito guiándose a lo largo de todo el proceso por un espíritu crítico y el compromiso de no ocultar la realidad.[73] Todo ello, referido mediante un discurso pragmático y telegráfico enriquecido esporádicamente por impresiones personales sobre las vicisitudes y protagonistas involucrados.

En última instancia, conviene tener presente que la labor noticiosa no concentró la totalidad del tiempo y energía de Barrionuevo. Tal y como fue apuntado se erigió en agente de negocios atendiendo y defendiendo los asuntos e intereses del cabildo eclesiástico seguntino en Madrid, pero también promovió en múltiples instancias peticiones y mercedes de diferentes individuos.[74] Unas labores intercaladas, a su vez, con diferentes encuentros mantenidos con personajes de la estructura informativa,[75] además de entablar correspondencia con otros de sus integrantes –y ajenos a esta–[76] trasmitiendo y recibiendo todo tipo de experiencias,[77] e incluso, erigirse en anfitrión de individuos recomendados por actores de la estructura.[78] Actividades que, al fin y al cabo, ampliaron su conocimiento de los entresijos del poder y ámbitos de negociación, reforzaron su papel en el tejido noticioso al interactuar simultáneamente con parte de sus miembros afinando así su tarea «avisal», amén de moldear su comportamiento, intereses y universo mental influyendo en su percepción de la realidad.

73. BNE, Ms. 2397, ff. 165r, 165v y 167r. Para una valoración sobre la certeza histórica trasmitida por Barrionuevo: Díez Borque (1996).

74. Muestra es su participación en asuntos del eclesiástico Chantre, el impulso otorgado a negocios de Francisco de Solórzano Paniagua –labor realizada juntamente con el padre de este–, además del tratamiento de aquellos relativos a Juan Antonio Morales, Antonio de Robles y Francisco de la Muela Gálvez utilizando para todos ellos al deán como intermediario para notificar los avances (BNE. Ms. 2397, ff. 302r-303v 148r, 156r, 63r, 64v y 122r). En contraposición, Barrionuevo llegó a solicitar a Urrutigoyti su mediación en diferentes gestiones vinculadas a su coadjutor y en otras destacándose, a modo de ejemplo, aquella concerniente a un «grande amigo» por la cual el avisador le solicitaba que «interceda con el señor provisor» y haga «todo el favor posible a la persona que Vm. verá en este memorial»; intervención efectivamente realizada (BNE, Ms. 2397, ff. 116r, 117r, 122r y 116r).

75. Prueba son sus encuentros con Antonio de Robles, Andrés Caputo, el padre de Fco. de Solórzano o Pedro Cortés (BNE, Ms. 2397, ff. 64v, 317v, 148r y 146r). Fruto de tales reuniones, estos actores también pudieron erigirse en *Informantes de Barrionuevo*; de hecho, Robles, Caputo y Cortés lo fueron.

76. Ya sean uno u otros, destacan: Pedro Otáñez, Francisco de Solórzano, Andrés Caputo, Antonio Robles, el arzobispo de Zaragoza, el obispo de Sigüenza o su coadjutor Francisco de la Muela Gálvez. Estos, al igual que en el caso anterior, es factible que se convirtieran en confidentes del noticiero.

77. En esta línea, no resulta desacertado pensar que el avisador asimismo mantuvo contactos epistolares con otros individuos del entramado o ajeno a este, sin tener constancia de ello el propio Urrutigoyti.

78. Tal es el caso de un misterioso «caballero» vinculado a Pedro Otáñez en 1658 «que es como de su mano» o de otro vinculado al deán (BNE, Ms. 2397, ff. 388v y 46v).

Envío y consumo de la «Gaçeta de Barrionuevo»

Con la elaboración y redacción de las cartas noticieras por parte de los avisadores no finalizaba el proceso noticioso. Paralelamente, era necesario notificar las ya confeccionadas tramitando su envío a los abonados, pues de nada les servía conocer pormenorizadamente lo acaecido si no conseguían hacérselo llegar de forma eficaz y rápida. Para conseguir tal objetivo con el mayor éxito posible, resultaba imprescindible una relación comunicativa estable, segura, fluida y persistente en el tiempo. En este sentido, uno de los mecanismos escogidos para cumplir dichas pretensiones, si no el más empleado con diferencia, fueron los sistemas de postas y correos.[79] Estos, teóricamente garantizaban el trasiego efectivo y seguro de información, aunque en la praxis no siempre fue posible generando un clima de incertidumbre y preocupación constante en avisadores y clientes, ya que cualquier falla durante la comunicación ponía en riesgo la estabilidad y seguridad de todos los integrantes del entramado.

Inmersos en estas dinámicas se encontraba el circuito de noticias vertebrado por Jerónimo de Barrionuevo y Lorenzo Francés de Urrutigoyti.[80] A través de los citados sistemas de postas y correos, los envíos entre ambos siguieron el itinerario Madrid-Sigüenza y, viceversa. Sin embargo, en determinados momentos por situaciones específicas del deán, la dirección seguntina fue sustituida[81] intercambiándose a tal efecto entre sendos protagonistas todo tipo de mensajes para cerciorarse del correcto tránsito.[82] Unos envíos que comportaron un importe económico en función de diversas variables como eran el lugar de destino, si eran cartas o paquetes, el tipo de papel empleado, etc.

Al margen del destino de las comunicaciones, en su trasiego participaron múltiples actores, algunos de los cuales se abren camino en la producción del granadino especialmente en contextos de incertidumbre y dificultad comunicativa (ver Anexos: Gráfico I, II –*Involucrados en el envío de Avisos*– y Tabla I). De este modo, cabe destacar ciertos individuos anónimos ligados al deán cuya participación contribuía a mantener la comunicación segura y continuada como un paje, un caballero o criados a su servicio, junto a determinados actores con competencias directas en el sistema de correos y postas referidos de forma ambi-

79. Para una mayor profundización sobre el mundo del correo: González (2018); Montañez (1953). Sobre la circulación de avisos a través de estos mecanismos: Aichinger (2016: 32); Bouza (2001: 57).

80. A lo largo de los *Avisos*, en no pocas ocasiones, se denuncian explícitamente perturbaciones comunicativas o al menos refieren la posibilidad de su existencia (Gálvez 2019: 262-265).

81. Así aparecen mencionadas Zaragoza, Roma acompañadas de otras localidades que, por la información disponible, no pueden delimitarse con precisión. Una explicación de esta dinámica y su confirmación con otras tipologías documentales en: Martín Galán (2008: 121-122).

82. BNE, Ms. 2397, ff. 3v, 6v, 83r, 115v, 116r, 194r y 216r. De hecho, Barrionuevo tomó varias medidas encaminadas a garantizar la privacidad como, por ejemplo, eliminando en sus misivas su firma indicando solamente el nombre del destinatario en la cubierta. (BNE, Ms. 2397, f. 180r).

gua mediante los vocablos «estafetilla» o «estafeta», pero también particularmente tal y como ocurre con Pedro Cortés.[83] Todos ellos, se erigieron en elementos conectores e imprescindibles para la red Barrionuevo-Urrutigoyti.[84]

Análogamente, junto al envío de los *Avisos* y el muestrario documental anexo a este, la producción revela que entre los dos polos del entramado circularon bienes de consumo y trataron asuntos vinculados a otras actividades sin nexo aparente con el tráfico noticioso, pero de indudable repercusión en su configuración y desarrollo. Estas ocupaciones competían a ambos protagonistas, si bien destacan las concernientes a Barrionuevo en apartados diversos como negocios, propiedades particulares y cobros de la prebenda seguntina que disfrutaba, aunque involucraban directa o indirectamente al deán al informar, demandar y exigir el noticiero su intervención. Como consecuencia de la resolución de tales asuntos y transporte de estas mercancías, se vieron implicados (ver Anexos: Gráfico I, II –*Involucrados en actividades de Barrionuevo-Urrutigoyti*– y Tabla I), por ejemplo, Antonio de Robles, Francisco Redondo,[85] Francisco de Anguita,[86] Pedro Otáñez de Lara[87] y su esposa, además de un misterioso arriero y otro de confianza del deán llamado Diego Pérez.[88]

Una vez en poder de Urrutigoyti los *Avisos*, su consumo no solo se reservaba a su figura existiendo, por tanto, múltiples grados de beneficio ya que no todos los premiados percibieron la totalidad del caudal noticioso.[89] Unos destinatarios, al

83. BNE, Ms. 2397, ff. 146r, 46v, 223r, 41r, 31r, 146r, 83r, 118r, 216r y 249r. El caso de Cortés es interesante al ser criticado por el avisador debido a su incompetencia profesional en el manejo de las cartas llegando incluso a discutir con él enconadamente.

84. En este sentido, también debe tenerse en cuenta la participación de más actores en el tránsito de las cartas mandadas por el deán a otros beneficiarios del sistema, así como los costes inherentes a tal proceso.

85. Hombre de negocios madrileño (Martín Galán 2008: 118).

86. Comerciante y hermano del capellán mayor de la catedral de Sigüenza (Martín Galán 2008: 118).

87. Personaje de notoria reputación en Sigüenza y administrador de rentas, a la vez de disponer vinculación con el obispado seguntino al ser mayordomo. Con él y Francisco Anguita, Barrionuevo suscribió en 1653 un acuerdo para administrar las rentas de su prebenda seguntina (Martín Galán 2008: 118).

88. BNE, Ms. 2397, ff. 64v, 70r, 20r, 3v, 28v, 59r, 63r, 122r, 136v, 139r, 194v, 388v, 112r y 148r. Respecto a esta pléyade de individuos cabe indicar que, si bien no ha sido posible constatar su involucración en el envío y consumo específico de los *Avisos*, estas actividades no deben descartarse al proceder algunos del entorno eclesiástico seguntino guardando inevitablemente relación con Barrionuevo y Urrutigoyti; de hecho, tal circunstancia se torna real en Robles al ser premiado con flujo «avisal».

89. Estrictamente salvo el deán, el resto de los consumidores no recibieron la totalidad del contenido de los *Avisos*, pues el propio Barrionuevo siendo consciente de su difusión refería a Urrutigoyti –a partir del 16 de diciembre de 1654– que iba a reservar un espacio de comunicación reservado con él en las cartas noticieras para notificarle asuntos privados: «Como sé que mis cartas las remite Vm. a esos señores, dejo muchas veces por eso de suplicarle algunas impertinencias: pero desde aquí adelante yo lo prevendré, escribiendo en membrete lo que no quisiere que se sepa […]» (BNE, Ms. 2397, f. 61r).

fin y al cabo, conocidos por el avisador y referidos a través de un amplio repertorio de expresiones tales como «amigos y deudas en Zaragoza», «amigos de Sigüenza», «señores, hermanos y deudos» o «pretendientes»,[90] los cuales en cierta medida pueden identificarse. Así, cabe distinguir dos círculos de abonados en función de su ubicación: el zaragozano y el seguntino. Respecto al primero, la conservación de la epístola entre los hermanos de Lorenzo, Juan Bautista –arcediano de Valpuesta– y Diego Antonio –obispo de Barbastro–, es una valiosa muestra al desvelar que ambos fueron de los principales y habituales consumidores de los *Avisos*.[91] La aparición de estos individuos entre el elenco de beneficiarios no resulta sorprendente porque compartieron o al menos ostentaron cierta sintonía en cuanto a intereses y perspectivas con el deán, amén de que Urrutigoyti tuvo una conexión estrecha con ellos; dinámica –a tenor de los registros analizados– perfectamente extrapolable a los restantes hermanos, al igual que para otros familiares tal y como evidencia el testamento del deán seguntino y los propios *Avisos* (ver Anexos: Gráfico II –*Posibles beneficiarios de Avisos*– y Tabla I). Además, existen indicios de que, al menos, parte de las mercancías informativas intercaladas por Barrionuevo fueron enviadas a un virrey, presumiblemente el de Aragón.[92] A su vez, sobre el círculo afincado en Sigüenza emergen consumidores ligados a su entorno eclesiástico como el «señor Chantre» y Juan Antonio Morales, junto a los consabidos Antonio de Robles, Francisco de la Muela Gálvez, Francisco de Solórzano Paniagua y su padre, del mismo modo que posiblemente pudieron serlo Alonso Pelegrina o Andrés Bravo.[93] De esta manera, el deán se convirtió a su vez en avisador venciendo la distancia que le separaba de sus deudos y, lo que es más interesante, canalizar la distribución le otorgaba un papel preeminente, a la par de un nada desdeñable control de la información. Asimismo, no puede ser obviada la posibilidad de que el propio Urrutigoyti tuviese en nómina a otros expertos noticiosos o que Barrionuevo difundiese sus noticias a otros clientes pese a sus reiteradas declaraciones negándolo,[94] la falta de documentación priva de ahondar estas vías, las cuales ampliarían la percepción particular y global del entramado.

90. BNE, Ms. 2397 ff. 28v, 335v, 62r y 302v-303r.

91. A excepción teórica del «membrete» reservado para la comunicación privada entre el avisador y el deán. Asimismo, esta epístola –BNE, Ms. 2397 ff. 222r-v– posibilita reconocer algunas de las ramificaciones de la red (ver Anexos: Gráfico I, II y Tabla I, –*No beneficiarios pero partícipes de la Red*) y, lo que es más relevante, constatar un circuito de nuevas paralelo entre otros miembros del entramado en el cual estaba involucrado el deán; expresiones del tipo «esto no estará en la Gaçeta de Barrionuevo» lo avalan. Este hecho revela cómo estos individuos contaban con vías particulares y alternativas de acceso al curso de la actualidad, aunque seguramente no de la calidad del avisador granadino.

92. BNE, Ms. 2397, f. 89v.

93. No todos los individuos seguntinos fueron premiados con la totalidad de los *Avisos*; ejemplo de ello es el caso del ya apuntado coadjutor de Barrionuevo o de Antonio Robles.

94. El avisador lo ejemplificó a raíz de los ofrecimientos del arzobispo de Zaragoza y otros señores culminando que, a pesar de sus suculentas propuestas, «no me dejo manosear de nadie, ni trato

Con todo, la acción social bien podía modificar la estructura del sistema informativo. Así, el 10 de enero de 1657 por circunstancias desconocidas, el deán no difundió las nuevas entre sus allegados[95] provocando un enconado conflicto al exigir estos su suministro. Ante dicha eventualidad, uno de ellos fue enviado para convencer al granadino de la necesidad de persuadir a Lorenzo del envío, e incluso, fue más allá al proponerle que les suministrase copias saltándose la intermediación del deán seguntino: «Ha venido a buscarme don Andrés Caputo pidiéndome de parte de Estanga y de todos los demás amigos de Zaragoza suplique a Vm. les comunique mis Avisos, porque están muy solos sin ellos, o que yo les dé copia».[96] Frente tal controversia, Barrionuevo se mantuvo inflexible y solamente accedió a escribir a Urrutigoyti para notificarle su petición porque de «lo demás no lo podía hacer por los intereses del mundo, que ni tenía tiempo, ni aunque fuese copiándolo otro, no lo había de hacer si no es pasando por mano de Vm., que soy tan fino, que ni le he de poner el cuerno».[97] Los motivos que explican la actuación del avisador no están del todo claros. Obviamente, intervinieron los importantes lazos de fidelidad y amistad para con el deán, pero tampoco debe descartarse el cobro de determinadas contraprestaciones, junto a la comodidad y estabilidad de un servicio de información con varios años de recorrido. Lo que sí queda patente a raíz de la denuncia de Barrionuevo es, en primer término, el papel crucial de Urrutigoyti como único canalizador y nexo entre el material del granadino y los restantes consumidores; en segundo lugar, la imperiosa necesidad informativa de dichos «amigos», quienes no podían permitirse estar sin los avisos del noticiero –de ahí el «estar muy solos sin ellos»– ; y, por último, el peso de los vínculos interpersonales, bien en Barrionuevo con Urrutigoyti, bien entre los disgustados abonados manifestándose en la capacidad de aunar esfuerzos y encomendar a Andrés Caputo la tarea de convencer al avisador, elección para nada casual al guardar este una estrecha relación con el granadino.[98]

Sumado a lo anterior y como cierre de la difusión del material noticioso, la existencia de traslados de los *Avisos* bajo una caligrafía ajena al noticiero, por un lado, y sus modos de consumo por otro, permiten clarificar aún más la articulación y dinámicas del entramado. En referencia al primer punto, no todas las cartas noticieras conservadas son autógrafas de Barrionuevo, sino copias dis-

más que de vivir muy despacio y con toda comodidad» (BNE, Ms. 2397, f. 337v). Otro ejemplo en el f. 317v.

95. Es bastante probable que dicha suspensión se remontase a semanas o meses.

96. Esta declaración sitúa a Estanga como un consumidor asiduo de la producción de Barrionuevo, amén de recibir si no la totalidad de esta, sí un alto porcentaje.

97. BNE, Ms. 2397, f. 317v.

98. No obstante, todo parece indicar que la difusión se retomó al escribir Barrionuevo en abril: «Bien tiene Vm. y todos los amigos de Sigüenza y Zaragoza qué leer y qué admirar» (BNE, Ms. 2397, f. 335v).

tinguiéndose a tal efecto la participación de varias manos en su confección.[99] La mera existencia de estos traslados evidencia una práctica recurrente en los sistemas informativos del período áureo, cuya finalidad consistía en disponer de copias para ser enviadas a otros consumidores guardándose el emisor un duplicado, si bien en el caso analizado, Urrutigoyti conservó tanto *Avisos* manuscritos de Barrionuevo como copias de otras manos[100]. Acerca de los modos de consumo por los receptores de los *Avisos*, estos solo pueden reconstruirse parcialmente en torno al ámbito geográfico más cercano a Urrutigoyti, esto es, al círculo seguntino. Así, específicamente sobre el deán, se manifiesta una práctica lectora personal, silenciosa, meticulosa e intensa al abrigo de su hogar aumentando el carácter privado e instructivo de dicho acto, pero sin descuidar el mero entretenimiento que podía proporcionarle.[101] Paralelamente, esta experiencia lectora estaría complementada con una colectiva al compartir con otros beneficiarios seguntinos los *Avisos*,[102] aunque del mismo modo se constata el consumo individual y aislado por tales agraciados.[103] Independientemente de la práctica lectora ejecutada, cabe destacar que el material noticioso de Barrionuevo consumido por otros actores generó una amplia diversidad de impresiones, comentarios y debates posiblemente compartidos con Urrutigoyti. Todos ellos, quizá influyesen de una forma u otra en la composición de las respuestas y peticiones del deán al avisador, hoy desaparecidas. Pero la constatación y análisis de tal dinámica, junto a la más que probable utilización política y social de la información del avisador por parte de los abonados, bien merece específicamente una investigación.

Conclusiones

La creación y mantenimiento de entramados informativos a lo largo del período moderno es una constante difícilmente rebatible. La aparición de estos sistemas fue resultado, en gran medida, de la acuciante necesidad informativa para no pocos individuos, quienes precisaban flujos informativos lo más certeros posibles acorde a sus intereses para estar informados, así como calibrar y ejecutar sus movimientos. Para saldar tal pretensión de notoria dificultad, pusieron en marcha todo tipo de prácticas y estrategias, si bien el proceso estuvo condicionado por una combinación fluctuante de factores, contextos, dinámicas e intereses, amén de comportar una amplia serie de costes. Un panorama que, en el caso de

99. BNE, Ms. 2397, ff. 89r-106r, 110r-113r, 178r-186v, 281r-282v, 405r-v, etc.
100. Sobre este proceso cabe interrogarse por la identidad/es de dichos amanuenses y su costo, si Barrionuevo mandó realizar los traslados o surgieron del deán y vinculado con este punto, si se introdujeron algún tipo de modificación en las reproducciones afectando así al contenido trasmitido. Estos puntos serán tratados en próximas pesquisas.
101. Algunos indicadores de este proceder: BNE, Ms. 2397, ff. 116r y 299v.
102. BNE, Ms. 2397, f. 368r.
103. BNE, Ms. 2397, f. 22r.

la Monarquía hispánica y concretamente en Madrid, se desplegó al abrigo de un constante ambiente informativo y de opinión; no en vano, la capital hispana se erigió durante esa centuria en epicentro noticioso de referencia.

Inmerso en esta realidad como demandante de caudal noticioso se encontraba el Dr. Lorenzo Francés de Urrutigoyti, deán de la Santa Iglesia de Sigüenza. Para él, al igual que para tantos otros pretendientes, dicha necesidad se acrecentó e inevitablemente se tornó más difícil de satisfacer al encontrarse lejos de los torrentes informativos anhelados que, en su caso, correspondían a los gestados y arribados a Madrid. Para solventar esta problemática, desplegó un servicio particular de información sin escatimar recursos y esfuerzos junto a Jerónimo de Barrionuevo, erigido en avisador desde Madrid y tesorero de la Santa Iglesia seguntina al que le unía una estrecha conexión desde hacía décadas; circunstancia determinante para encarar el proceso noticioso al ser el granadino parte integrante y conocedora de la realidad en la que estaba inmerso su interlocutor.

Profundizando en el sistema informativo que gestaron, la presente pesquisa ha identificado a más de un centenar de individuos de dispar procedencia, condición e intereses vinculados de una forma u otra con dicha estructura. Tal número, pese a ser inferior al involucrado realmente constata cómo el capital humano cobró un valor indispensable a lo largo de todas las etapas del proceso «avisal». Así las cosas, el entramado alcanzó múltiples espacios, individuos e instituciones, a la vez de resaltar su supeditación a un variado elenco de circunstancias estando inmerso en un marco de dificultades, cambios y evoluciones. Una estructura, a fin de cuentas, dividida en dos ramificaciones operativas y dinámicas al mismo tiempo, pero necesarias de coordinación, estabilidad, continuidad y seguridad: por un lado, la relativa al acceso y elaboración de nuevas en la que Barrionuevo, convertido en el mediador de las noticias e informaciones, fue el brazo ejecutor desde la atalaya madrileña y, por otro, aquella circunscrita al envío del material noticioso y consumo de este en la que el papel de Urrutigoyti fue hegemónico.

Por su parte, el análisis de la trayectoria de Barrionuevo ha puesto de manifiesto cómo se convirtió en un avezado conocedor del funcionamiento de la maquinaria administrativa y eclesiástica de la Monarquía, pero también del universo cortesano sin olvidar sus conocimientos militares que le otorgaban un valor añadido. Estos elementos, unidos a su dominio de los registros y prácticas noticiosas fruto de la ejecución de una calculada metodología, a la par de detentar un marcado interés personal en conocer el curso de la actualidad y la heterogénea capacidad relacional que atesoraba, hacían del granadino un importante, fiable y, a buen seguro, demandado activo para adentrarse en los laberintos del poder madrileño y relatar lo acaecido. De hecho, la constatación de un extenso catálogo de confidentes –67 a los que pueden sumarse con toda la cautela posible otros 43– es muestra inequívoca de su versatilidad en la búsqueda noticiosa y de la complejidad relacional desplegada en donde vínculos como la amistad, el parentesco, la vecindad o simplemente la afinidad derivada de la primera impre-

sión cobraron destacada relevancia. Además, su posición en Madrid no debe ser entendida como una relegada al mero aislamiento respecto a otros miembros de la red, ya que interactuó asiduamente con distintos miembros proporcionando una mayor estabilidad y eficiencia a la estructura. Con todo, la labor informativa no concentró la totalidad de su tiempo al tratar análogamente, entre otras cuestiones, asuntos personales, entablar correspondencia con individuos variados, canalizar el cobro de la prebenda seguntina que detentaba o sus gestiones como agente de negocios. Realidades, al fin y al cabo, influyentes en su concepción como sujeto histórico, a la vez de repercutir inevitablemente en el sistema informativo.

Por su parte, la reconstrucción del itinerario de Urrutigoyti y, especialmente, el examen de su testamento cruzado con los *Avisos*, ha permitido vislumbrar tanto su red relacional como definir con mayor precisión los límites del entramado. Muestra de ello, es que no dispuso apenas vínculos con los informadores de Barrionuevo ratificando la consabida necesidad informativa que padecía de él, así como la constatación de que el consumo del material noticioso no estaba reservado a su figura exclusivamente. Respecto a este último punto, la afección y la confianza fueron factores relevantes para percibir los *Avisos*, pues entre los individuos premiados –en otros casos solo ha sido posible sugerirlos– se encontraban personajes del círculo más próximo al deán como hermanos o del entorno eclesiástico seguntino. Tales agraciados participaron en la configuración y devenir del tejido con diferente grado de incidencia, aunque no todos disfrutaron de un flujo continuado e idéntico, amén de que dichas entregas estaban canalizadas por Urrutigoyti disfrutando de una preeminencia y control informativo nada desdeñables. No obstante, el deán no se erigió simplemente en un consumidor de cuanto le nutrió el granadino ni tampoco fue un mero «avisador» al enviarlo a otras personas, sino que análogamente vigiló, supervisó y actuó en la medida de sus posibilidades para salvaguardar el correcto tránsito noticioso –criados y personas de su máxima confianza participaron–, además de velar por los intereses del tesorero y de otros actores del entramado.

A raíz de lo apuntado, emerge la necesidad de considerar a los sistemas informativos como realidades complejas, activas y dinámicas al estar conformados por la actividad de individuos plurales de diversa condición, expectativas y comportamientos. De ahí, que la acción social bien modificase la composición de la estructura; ejemplo es el protagonizado por «los demás amigos de Zaragoza» al instante de difundir los *Avisos*. Sea como fuere, el éxito del entramado quedó demostrado mediante la confección y consumo del material noticioso durante al menos cuatro años.

En definitiva, el presente estudio focalizado sobre la producción «avisal» de Barrionuevo ha permitido sumergirse –si bien como una primera aproximación y no del todo concluyente– en las dinámicas, intereses, prácticas, interacciones efectivas, a la par de en las lógicas internas y mecanismos de integración y adaptación de un tejido informativo operativo. Posiblemente, en comparación con

los servicios particulares de información diseñados por grandes oficiales de la Monarquía, aquellos estructurados por reseñables hombres de negocios o notorios agentes eclesiásticos traspasando fronteras y océanos, no fue puntero en términos de volumen noticioso remitidos, ni tampoco de los más complejos en cuanto al número de actores involucrados. Pese a ello, proporciona una serie de claves y lecturas más sutiles e integradoras de fenómenos más amplios y significativos sobre las redes comunicativas, la circulación y poder de la información o la complejidad de la labor de los avisadores en el Madrid del seiscientos en una época donde el poder de la información era un instrumento crucial en la praxis política y social. Unos aportes, constitutivos en punto de partida de una investigación futura más exhaustiva, la cual debe tener como norte y guía el análisis crítico y cruzamiento sistemático de más fuentes documentales.

Bibliografía

Aichinger, Wolfram, «La cara oculta de la opinión pública. Avisos, pasquines y cartas interceptadas en la corte española del siglo XVII», *Memoria y civilización*, 19 (2016), 17-49.

Almansa y Mendoza, Andrés de, *Obra periodística*, eds. Henry Ettinghausen y Manuel Borrego, Madrid, Castalia, 2001.

Arellano, Ignacio, «Imagen de los portugueses en un periodista del Siglo de Oro, Jerónimo de Barrionuevo», *Coloquio: Letras*, 1 (2011), 58-66.

__, «De la guerra a la paz en la Europa del XVII: noticias de los Países Bajos en Jerónimo Barrionuevo (1654-1658)», *Taller de letras*, 3 (2013), 17-33.

__, «Historia, poesía y cotilleos. Cristina de Suecia en los Avisos de Barrionuevo». *Revista de Literatura*, *LXXVIII*, 155 (2016), 61-76.

Bouza, Fernando, *Corre manuscrito. Una historia cultural del siglo de Oro.* Madrid, Marcial Pons, 2001.

__, (ed.), «Cultura epistolar en la alta Edad Moderna usos de la carta y de la correspondencia entre el manuscrito y el impreso». *Cuadernos de Historia Moderna*. Anejos, n. 4.

Brendecke, Arndt, *Imperio e información. Funciones del saber en el dominio colonial español*, Madrid, Iberoamericana-Vervuert, 2016 (2012).

Burke, Peter (ed.), *New Perspectives on Historical Writing*, Cambridge, Polity Press, 1991.

Castillo Gómez, Antonio, *Entre la pluma y la pared. Una historia social de la escritura en los Siglos de Oro*, Madrid, Akal, 2006.

__, «No sólo libros. Papeles efímeros en la sociedad hispana de la temprana Edad Moderna», *El libro en el mundo hispánico: nuevas tendencias y direcciones*, eds. Clive Griffin y Juan-Carlos Conde, New York, Hispanic Seminary of Medieval Studies, 2014, 1-25.

__, *Leer y oír leer. Ensayos sobre la lectura en los Siglos de Oro*, Madrid, Iberoamericana-Vervuert, 2016.

Castillo Gómez, Antonio y James Amelang (dirs.), *Opinión pública y espacio urbano en la Edad Moderna*, Gijón, Ediciones Trea, 2010.

Chartier, Roger, *El mundo como representación. Estudios sobre historia cultural*, Barcelona, Editorial Gedisa, 1992 (1988).

__, *Les pratiques de l'écriture ordinaire dans les sociétés de l'Ancien Régime*, Lyon, Université Lyon, 1996.

__, *Inscrire et effacer. Culture écrite et littérature (XIe-XVIIIe.)*, Paris, Gallimard, 2005.

Chartier, Roger y Carmen Espejo (eds.), *La aparición del periodismo en Europa: comunicación y propaganda en el Barroco*, Madrid, Marcial Pons, 2012.

Compte, Deborah, «Damning Female Portraits: The Avisos of Jerónimo de Barrionuevo (1654–58)», *Hispania*, 95, 2 (2012), 201-210.

Darnton, Robert, «Historia de la lectura», *Formas de hacer historia*, ed. Peter Burke, Madrid, Alianza, (2003), 189-210.

De Vivo, Filippo, *Information and Communication in Venice*: *Rethinking Early Modern Politics*, Oxford, Oxford University Press, 2007.

Díaz Noci, Javier, «El Oficio de periodista en el siglo XVII: gaceteros, impresores y comerciantes», *Periodística: revista académica*, 10 (2001), 15-35.

Diego, Luis Miguel de, «Guadalajara en la obra de Jerónimo Barrionuevo», *Cuadernos de Etnología de Guadalajara*, 25 (1993), 389-402.

Díez Borque, José Mª, «Noticias que del teatro cortesano y su aparato da el avisador Barrionuevo», *Cuadernos de Teatro Clásico*, 8 (1995), 269-298.

__, (1996). «Introducción. En J. de Barrionuevo, *Avisos del Madrid de los Austrias y otras noticias*. Madrid: Castalia.

Dooley, Brendan. y Sabrina Baron (eds.), *The Politics of Information in Early Modern Europe*, Londres, Routledge, 2001.

Dooley, Brendan (ed.), *The Dissemination of News and the Emergence of Contemporaneity in Early Modern Europe*, Aldershot: Ashgate, 2010.

Egido, Teófanes, «Opinión y propaganda en la Corte de los Austrias», *Calderon de la Barca y la España del Barroco*, I, eds. José Alcalá-Zamora y Ernest Belenguer, Madrid, Centro de Estudios Políticos y Constitucionales-Sociedad Estatal Nuevo Milenio, 2001, 567-590.

Espejo, Carmen, «Un marco de interpretación para el periodismo europeo en la primera Edad Moderna», *La aparición del periodismo en Europa: comunicación y propaganda en el Barroco*, eds. Roger Chartier y Carmen Espejo, Madrid, Marcial Pons, 2012, 103-126.

Espejo, Carmen y Francisco Baena, «El concepto de actualidad política en la opinión pública de principios del siglo XVII. Un estudio del discurso periodístico en las relaciones de sucesos seriada», *Studia Aurea*, 12 (2018), 267-285.

Étienvre, Jean Pierre, «Entre relación y carta: los avisos», En *Relaciones de Sucesos en España (1500-1750): actas del Primer Coloquio Internacional (Alcalá de Henares, 8, 9 y 10 de junio de 1995)*, eds. Mª Cruz García de Enterría, Henry Ettinghausen, Víctor Infantes y Agustín Redondo, Madrid, U. de Alcalá, 1996, 111-122.

Ettinghausen, Henry, «Informació, comunicació i poder a l'Espanya del segle XVII», *Manuscrits*, 23 (2005), 45-58.

__, «Pellicer y la prensa de su tiempo», *JANUS*, 1 (2012), 55-84.

Ettinghausen, Henry y Manuel Borrego (eds.), *Obra periodística de Andrés de Almansa y Mendoza*, Madrid, Castalia, 2001, 15-128.

Fernández de Cano y Martín, José Ramón, «Don Jerónimo de Barrionuevo, poeta castrado», En *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro*, I, coord. Manuel García, Salamanca, Univ. Salamanca, 1993, 347-356.

Fuentes, Francisco, «El P. Baltasar Gracián y la familia Francés de Urrutigoyti y Lerma», *Príncipe de Viara*, X (1949), 53-63.

Gálvez, Rubén, «*Rodear el mundo y [no] llegar a sus manos*: el reto de vencer la distancia para los avisadores afincados en Madrid (1600-1665)», *Tiempos Modernos*, 38 (2019), 242-268.

__, «Madrid como atalaya del flujo noticioso. Gerónimo Gascón de Torquemada y los espacios de ultramar a través de su *Gaçeta* (1606-1637)», *Atalanta: Revista de las Letras Barrocas* [en prensa].

Gaudin, Guillaume, *El Imperio del papel de Juan Díaz de la Calle. Pensar y gobernar el Nuevo Mundo en el siglo XVII*, Madrid, FCE, Colegio de Michoacán, 2017.

García Ciprés, Gregorio, «*Los Francés*», *Linajes de Aragón*, VI (1915), 408-411.

García Santo-Tomás, Enrique, *Espacio urbano y creación literaria en el Madrid de Felipe IV*, Madrid, Iberoamericana, 2004.

Gómez Gómez, Margarita, «Secretarios del rey y escribanos de cámara en el Consejo de Indias: oficiales de la pluma para el gobierno de la monarquía», *Nuevo Mundo Mundos Nuevos* (2017).

Gómez Zorraquino, José I., *Patronazgo y clientelismo, instituciones y ministros reales en el Aragón de los siglos XVI y XVII*, Zaragoza, U. Zaragoza, 2016.

González, Carlos A., *Homo viator, homo scribens: cultura gráfica información y gobierno en la expansión atlántica (siglos XV-XVII)*, Madrid, Marcial Pons, 2007.

González, Nelson, *Communiquer l'empire: l'administration du courrier dans le monde atlantique hispano-américain (1501-1768)* [Tesis doctoral], École des Hautes Études en Sciences Sociales, 2018.

Gracián, Baltasar, *El Criticón*, III t., Philadelphia - London: Univ. of Pennsylvania Press - Humphrey Milford - Oxford Univ. Press, 1940 (1657).

Granjel, Luis S, «Noticias médicas en los "Avisos" de Jerónimo de Barrionuevo», *Medicina & historia: Revista de estudios históricos de las ciencias médicas*, 44 (1968), 2-14.

Infelise, Mario, «Disimulo e información en los orígenes del periodismo», *La aparición del periodismo en Europa: comunicación y propaganda en el Barroco*, eds. Roger Chartier y Carmen Espejo, Madrid, Marcial Pons, 2012, 159-176.

Jiménez, Françoise, *L'Espagne en crise à travers les Avisos attribués à José de Pellicer (1639-1644) et les lettres de Jerónimo de Barrionuevo (1654-1658): conflits, délits et autres violences* [Tesis doctoral], Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3, 2011.

__, «La critique de la politique de Philippe IV dans la correspondance de Jerónimo de Barrionuevo (1654-1658)», *S'opposer dans l'Espagne des XVIe et XVIIe siècles. Perspectives historiques et représentations culturelles*, ed. Hélène Tropé, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2014, 67-78.

Koopmans, Joop W. (ed.), *News and Politics in Early Modern Europe (1500-1800)*, Leuven, Peeters, 2005.

Landi, Sandro, *Naissance de l 'opinion publique dans l 'Italie moderne. Sagesse du peuple et savoir de gouvernemente da Machiavel aux Lumières*, Rennes, Presses Universitaires des Rennes, 2006.

Martín Galán, Manuel M., «Sobre el Deán destinatario de los Avisos de Barrionuevo», *Anales Seguntinos*, 24 (2008), 113-140.

__, «Informe sobre el estado de la tesorería de la Catedral de Sigüenza a finales del siglo XVII», *Anales Seguntinos*, 25 (2009), 103-130.

Martínez, José y José Eloy (dirs.), *La Corte de Felipe IV (1621–1665)*, tomo II. Madrid, Polifemo Ediciones, 2015.

Montáñez, María, *El Correo en la España de los Austrias*. Madrid, CSIC, 1953.

Novales, Mª A., «Diego Antonio Francés de Urrutigoyti», *Real Academia de la Historia*. *Diccionario Biográfico electrónico*.

Olivari, Michele, A*visos, pasquines y rumores. Los comienzos de la opinión pública en la España del siglo XVII*, Madrid, Ediciones Cátedra, 2014.

Paz y Meliá, Antonio, «Noticia del autor y de sus obras», *Avisos*, t. I, Jerónimo de Barrionuevo, Madrid, Colección de Escritores Castellanos, Imprenta de M. Tello, 1892, VII-XXVII.

Pedrosa, José, «Flor de canciones tradicionales inéditas de los Siglos de Oro: el Cancionero de J. de Barrionuevo (BNE Ms. 3736) y otros manuscritos madrileños», *Revista de Filología Románica*, 11-12 (1995), 309- 325.

Petrucci, Armando, *La escrittura. Ideologia e rappresentazione*, Torino, Einaudi, 1986.

Pieper, Renate, *Die Vermittlung einer Neuen Welt. Amerika im Nachrichtennetz des Habsburgischen Imperiums 1493-1598*, Mainz, Philipp von Zabern, 2000.

__, «Cartas de nuevas y avisos manuscritos en la época de la imprenta. Su difusión de noticias sobre Américа durante el siglo XVI», *Cuadernos de Historia Moderna. Anejos*, 4 (2005), 83-94.

Ponce, Pilar, «*Por el mucho amor que les tengo*.... Sensibilidades y dinámicas sociales en Quito (siglo XVII)», *Fronteras y sensibilidades en las Américas*, coords. Frédérique Langue y Salvador Bernabéu, Madrid, Doce Calles, 2011, 21-44.

Ponce, Pilar y Arrigo Amadori, «Redes sociales y ejercicio del poder en la América Hispana: consideraciones teóricas y propuestas de análisis», *Revista Complutense de Historia de América*, 34 (2008), 15-42.

Polo, Juan J., «Diego Antonio Francés de Urrutigoyti, canonista, Obispo de Teruel (1673)», *Revista Española de Derecho Canónic*o, 139, 52 (1995), 715-727.

Ríos, Pilar, *Mujer y sociedad en el siglo XVII: a través de los Avisos de Barrionuevo*, Madrid, Horas y Horas, 1995.

Rospocher, Massimo, *Beyond the Public Sphere. Opinions, Publics, Spaces in Early Modern Europe*, Bolonia, Il Mulino, 2012.

Salas, Eduardo, *Crítica social y opinión pública en la España del siglo XVII los avisos de Don Jerónimo de Barrionuevo* [Tesis doctoral] UCM, 1971.

__, «Política exterior y opinión pública madrileña en los "avisos" de Barrionuevo», *Villa de Madrid: revista del Excmo. Ayto*., 79 (1984), 31-38.

Sellers-García, Sylvia, *Distance and Documents at the Spanish Empire's Periphery*, Stanford, Stanford University Press, 2013.

Sevilla, M. C., «Las islas Canarias en los "Avisos" de Don Jerónimo de Barrionuevo (1654-1658)», *Anales de la Facultad de Derecho*, 15 (1998), 325-338.

Silva Prada, Natalia, «Pasquines contra visitadores reales: opinión pública en las ciudades hispanoamericanas de los siglos XVI, XVII y XVIII», *Opinión pública y espacio urbano en la Edad Moderna*, dirs. Antonio Castillo y James Amelang, Gijón, Ediciones Trea, 2010, 373-398.

__, «El Tribunal de la fe censurado: prácticas rituales, pasquines y rumores contra la Inquisición novohispana (1602-1734)», *Fronteras de la Historia*, 21, 1, (2016), 148-182.

Tavoni, Mª. G., «I "materiali minori": uno spazio per la storia del libro», *Gli spazi del libro nell'Europa del XVIII secolo*, eds. Mª G. Tavoni y Françoise Waquet, Bolonia, Pàtron, 1997, 87-111.

__, «I materiali minori e le Carte del Paradiso in Piero Camporesi», *Dalla Bibliografia alla Storia. Studi in onore di Ugo Rozzo*, ed. Rudj, Udine, Forum, 2010, 293-314.

Tierno Galván, Enrique, «Prólogo», *Avisos históricos de José de Pellicer*, de José Pellicer, Madrid, Taurus.

Urzáiz, Héctor, «Jerónimo de Barronuevo», *Real Academia de la Historia*. *Diccionario Biográfico electrónico*.

Vitar, Beatriz, «El mundo mágico en el Madrid de los Austrias a través de las cartas, avisos y relaciones de sucesos», *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, 56, 1 (2001), 97-128.

Zaret, David, *Origins of Democratic Culture: Printing, Petitions, and the Public Sphere in Early-Modern England*. Princeton: Princeton University Press, 2000.

Anexo

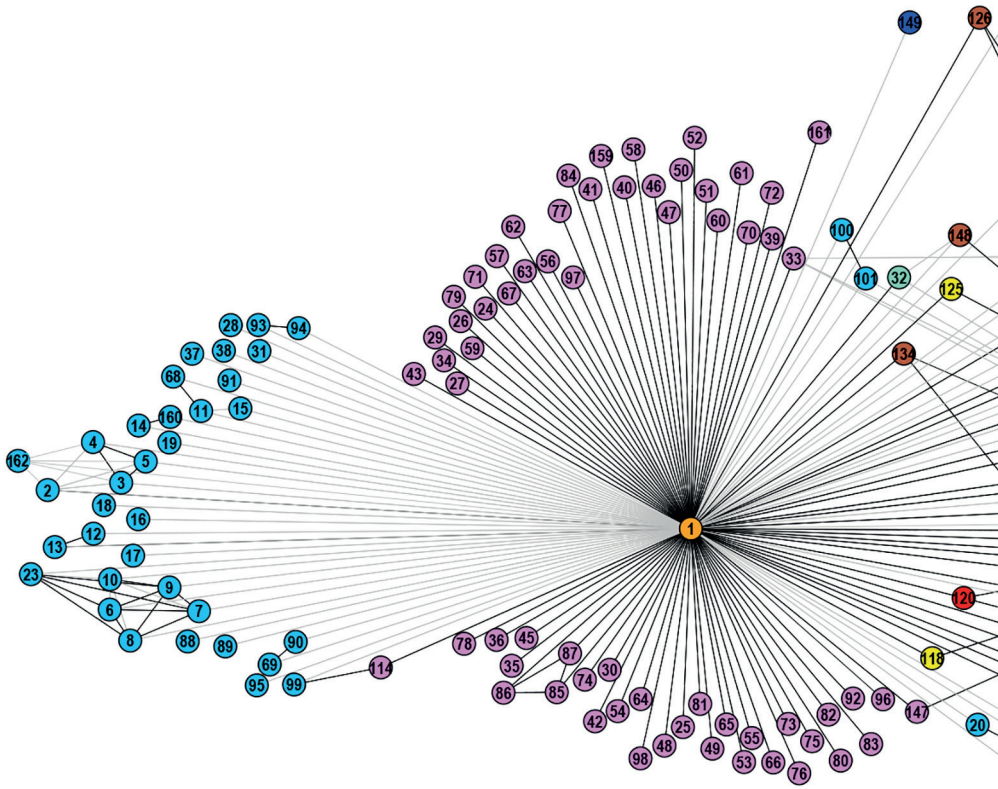
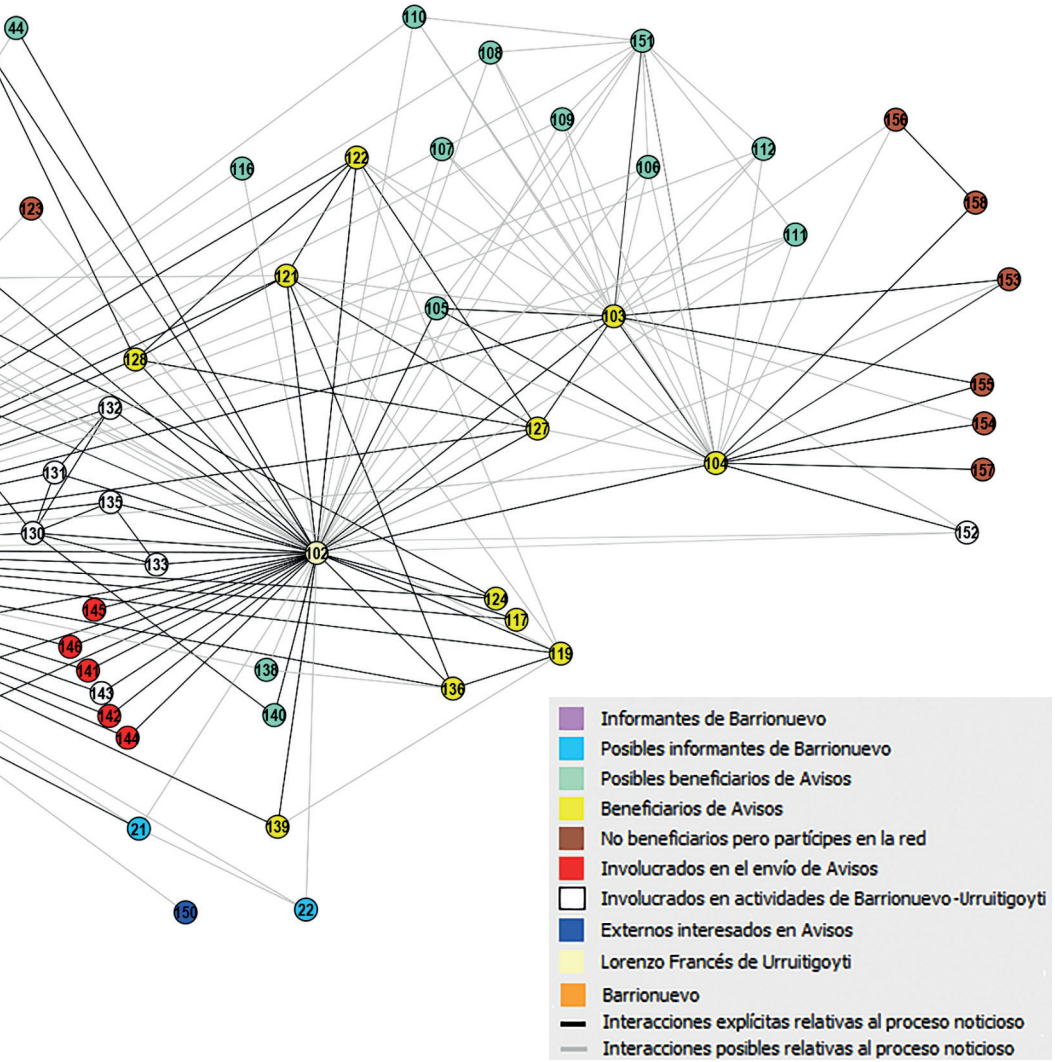


Gráfico I. Red Barrionuevo-Urrutigoyti atendiendo

104. Sobre este grafo conviene aclarar que no todos los actores identificados han sido representados, ya que algunos de ellos –Id: 113, 115, 129 y 137 (ver Tabla I)– al ser tan genéricos engloban a varios de los referidos específicamente cayendo así en reiteraciones innecesarias. Asimismo, esta clasificación no debe tomarse como único reflejo de la realidad, pues fruto de la acción social e



a los vínculos e interacciones del entramado.[104]

informativa es posible que determinados individuos cumpliesen más de una función o que estas mudasen con el paso del tiempo (ver Tabla I). En todo caso, el grafo representado responde al desempeño ejercido mayoritariamente dentro del entramado.

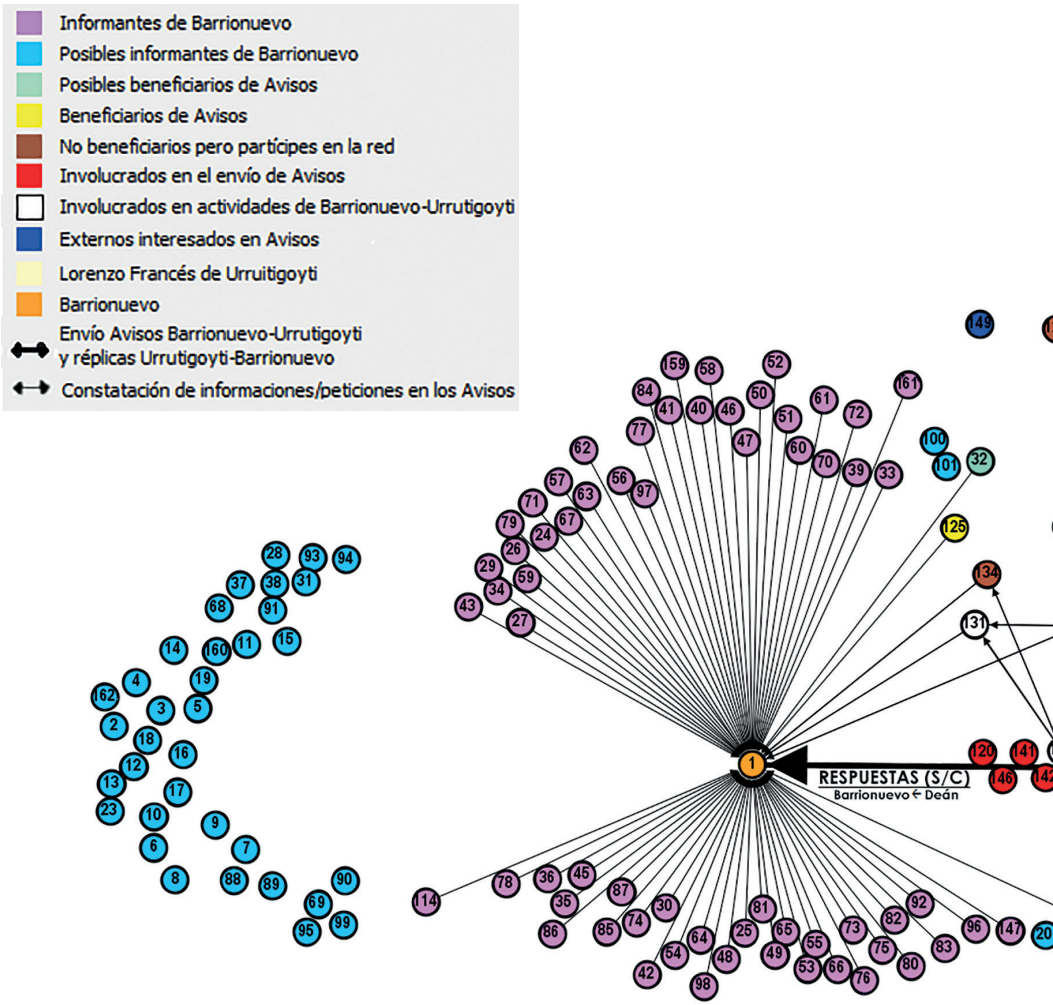
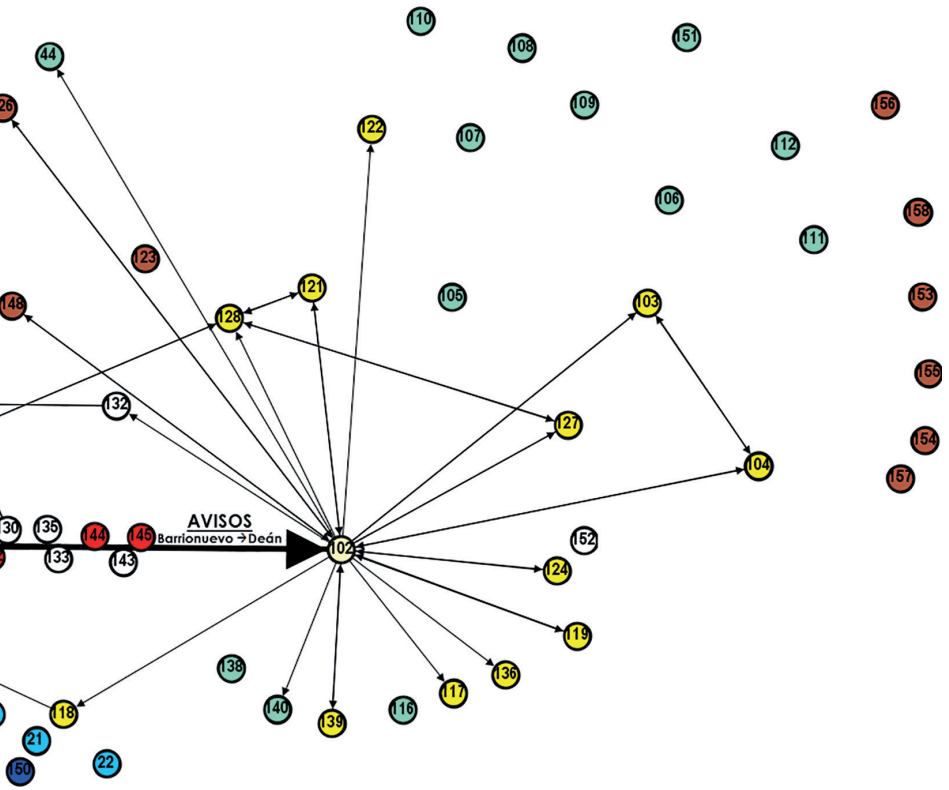


Gráfico II. Flujo circulatorio de la información y peticiones detectado en

105. Respecto a este grafo conviene clarificar que únicamente refiere intercambios y sentidos de flujos informativos explícitos presentes en los *Avisos*, bien relacionados con esta producción noticiosa, bien relativos a otros asuntos, pero canalizados directa o indirectamente mediante esta producción. Asimismo, en aquellos casos en los que ha sido imposible constatar con total segu-



el entramado Barrionuevo-Urrutigoyti vinculados (en torno) a los *Avisos*.[105]

ridad la existencia de trasiego de información, reconstruir la trayectoria de este o los mecanismos exactos empleados a lo largo de estos procesos se ha optado por representar a dichos individuos de forma inconexa manteniendo su teórico papel dentro del tejido informativo analizado.

Tabla I

Relación individuos detectados del entramado informativo Barrionuevo-Urrutigoyti.[104]

Nombre [*cursiva*: parientes Barrionuevo]	**ID**	**Función**
Jerónimo de Barrionuevo	1	—
Juan de Monroy	2	2
Sobrinos Barrionuevo	3	2
Leonor de Monroy y Aragón (Hija del marqués de Castañeda y marquesa de Monroy)	4	2
Fernando de Monroy y Guzmán	5	2
Primo Sevillla de Fco. de Barrionuevo	6	2
Hijo de Fco. de Barrionuevo	7	2
Francisco de Barrionuevo	8	2
Hija de Luis Gudiel	9	2
Luis Gudiel	10	2
Alonso de Peralta	11	2
Gabriel de Carrión	12	2
Media pariente de Barrionuevo	13	2
Marqués de Cusano	14	2
Obispo de Guadix	15	2
Marqués de Falcés	16	2
Leonor Carreto (marquesa de Mancera)	17	2
Hermana de Barrionuevo	18	2
Juan de la Barrera y Peralta	19	2
Agustín de Yerro	20	2
Sobrina Barrionuevo (Isabel Ana de Barrionuevo y Peralta)	21	2
Diego de Barrionuevo	22	2
José de Barrionuevo	23	2
Informantes	24	1
Amigos Barrionuevo	25	1
Amigo	26	1
Fabiano Bitiliano, caballero de Nápoles y amigo	27	1
Pedro de Ubiedo Brochero	28	2
Procurador Amigo	29	1
Amigo curioso	30	1
Amigo de Barrionuevo	31	2
Grande amigo	32	3, 7
Juan Osorio	33	1
Informante (nº 2)	34	1
Informante (nº 3)	35	1
Informante (nº 4)	36	1
Pronosticador (nº 1)	37	2

104. En la tabla, el apartado Función responde a la siguiente leyenda: Informantes de Barrionuevo (1); Posibles informantes de Barrionuevo (2); Posibles beneficiarios de Avisos (3); Beneficiarios de Avisos (4); No beneficiarios pero partícipes de la Red (5); Involucrados en el envío de Avisos (6); Involucrados en actividades de Barrionuevo-Urrutigoyti (7); y, Externos interesados en Avisos (8).

Pronosticador (nº 2)	38	2
Persona grande (nº 1)	39	1
Gran Personaje	40	1
Oidores del C. Aragón	41	1
Embajador de Condé	42	1
Patriarca	43	1
Virrey ¿Aragón?	44	3
2 criados del rey	45	1
Inglés de Londres	46	1
Peñalosa (alguacil de corte)	47	1
Agente del duque de Pastrana	48	1
Criado de Su Majestad y no de los comunes	49	1
Conde de Castrillo	50	1
Inglés católico muy principal	51	1
Canónigo Juez de la Cruzada	52	1
2 visitantes informantes al rey	53	1
Pedro de Piñan (acroy del rey)	54	1
Consejero de Indias	55	1
Embajador del turco en Madrid	56	1
Capitán Calderón	57	1
Comisario irlandés	58	1
Personas más graves que hay aquí	59	1
Secretario embajador de Venecia y amigo	60	1
Agente del duque de Hijar	61	1
Espía nuestra	62	1
Caballero romano	63	1
Indiano	64	1
Portador nuevas Venecia	65	1
Persona grande (nº2)	66	1
Antonio Barredo	67	1
Gentilhombre de Alonso de Peralta	68	2
Martín de Lanuza	69	2
Clérigo P. Rico	70	1
Maestros de obras al servicio del duque Uceda	71	1
Diego Felipe de Quadros	72	1
P. Agustín de Castro	73	1
Criada de la mujer de Lanuza	74	1
Hombre robado en caminos	75	1
Gente del marqués de Montealegre	76	1
Soldado del navío de Hoyos	77	1
Loca graciosa (nº 1)	78	1
Loca graciosa (nº 2)	79	1
2 soldados de Orán	80	1
Hombre bajo	81	1
Damas de palacio	82	1
Panaderos, fruteros, hueveros y forasteros	83	1
Maldiciente	84	1

Mujer embarazada calle Mayor	85	1
Marido mujer embarazada calle Mayor	86	1
Vecinos mujer embarazada calle Mayor	87	1
Comerciante Clemente	88	2
Doña Juana	89	2
Padre de Martín de Lanuza	90	2
Abad de la Peña	91	2
Juana de Borja y Velasco (marquesa de Montealegre)	92	1
José Pimentel (Marqués de Pobar)	93	2
Marquesa de Pobar y Mirabel	94	2
Luis de Yepes	95	2
Abad Joaquín	96	1
Juan de Beleña	97	1
Juan de Mariers	98	1
Carlos Gregorio	99	2
Francisco Guillén del Águila	100	2
Ormaza	101	2
Lorenzo Francés de Urrutigoyti	102	—
Diego Antonio (hno. deán)	103	4
Juan Bautista (hno. deán)	104	4
Miguel Antonio (hno. deán)	105	3
Fray Tomás (hno. deán)	106	3
Petronila (hna. deán)	107	3
Pablo Francisco (hno. deán)	108	3
Pedro Marcial (hno. deán)	109	3
María (hna. deán)	110	3
Pedro (hno. deán)	111	3
Martín (hno. deán)	112	3
Hermano deán	113	—
Andrea Piquinoti	114	1
Lectores y oyentes de cartas	115	—
Alonso Pelegrina y Lorenzana	116	3
Juan Antonio Morales	117	4
Antonio de Robles	118	4, 7, 1
Amigos / hermanos / señores de Sigüenza	119	4
Pedro Cortés	120	6, 1
Amigos / señores de Zaragoza	121	4
Deudas Zaragoza	122	4
Doctor Laso	123	5
Francisco de Solórzano Paniagua [Maestrescuela]	124	4
Padre de Fco. de Solórzano Paniagua	125	4
Obispo ¿Sigüenza? (¿Bartolomé Santos de Risoba?)	126	5, 7
Licenciado Estanga	127	4
Andrés Caputo	128	1, 4

Pretendientes "amigos"	129	—
Pedro de Otáñez de Lara	130	7
Francisco Redondo	131	7
Francisco de Anguita	132	7
Mujer Pedro de Otáñez	133	7
Caballero vinculado a Pedro de Otáñez	134	2, 5
Persona segura arriero / Diego Pérez	135	7
Señor Chantre	136	4
Opositor/es (Zaragoza / Sigüenza)	137	—
Andrés Bravo	138	3
Fco. de la Muela Gálvez (coadjuntor)	139	7, 4
Criado (nº 1)	140	3,7
Criados	141	6
Caballero	142	2, 6, 7
Arriero	143	7
Criado (nº 2)	144	6
Estafetilla	145	6
Paje deán	146	6
Amigo del deán	147	1
Provisor	148	5
Arzobispo de Zaragoza	149	8
Señores interesados en Avisos	150	8
Cuñada del deán	151	3
Antonio Sarmiento de Luna y Enríquez (obispo de Coria y Sigüenza)	152	5, 7
Padre Esquer	153	2, 5
Padre Valentín de Céspedes	154	5
Martín	155	5
Mínimo	156	5
Padre grave de la Compañía de Jesús	157	5
Frailes	158	5
Espía de Su Majestad	159	1
Regidor de Fuentes y Valdeza	160	2
Oficiales militares ofendidos	161	1
Marqués de Monroy	162	2

Perfil autorial en los sonetos de *La Filomena* (1621), de Lope de Vega[1]

Antonio Sánchez Jiménez
Université de Neuchâtel
Antonio.sanchez@unine.ch

Recepción: 10/08/2019, Aceptación: 05/06/2020, Publicación: 07/12/2020

Resumen
Dentro de la ingente producción sonetística de Lope de Vega, nuestro trabajo se fija en los nueve sonetos que el Fénix incluyó de *La Filomena* (1621), que examinamos como un corpus coherente estudiando qué tipo de voz autorial proponen y cómo esta se compara con el espíritu de "cancionero metapoético" que los críticos han notado en el resto del volumen. Para ello, comenzamos con un estado de la cuestión sobre los sonetos del Fénix, tras el que nos centramos en el referente a *La Filomena*. Luego analizamos los sonetos de nuestro corpus comentando su sentido individual, los puntos de contacto que presentan y, sobre todo, el tipo de imagen autorial que construyen, fijándonos en el desarrollo de la voz lírica de estos textos. Este análisis nos permite presentar *La Filomena* no solo como un "cancionero metapoético", sino como un "cancionero neoestoico" cuyo sentido moral viene determinado por la *dispositio* de los sonetos.

Palabras clave
Lope de Vega; *La Filomena*; sonetos; autorrepresentación; sujeto lírico.

Abstract
Authorial Self-Representation in Lope de Vega's *La Filomena* (1621) Sonnets.
Within Lope de Vega's extensive sonnet production, the nine sonnets that he included in *La Filomena* (1621) can be examined to determine what kind of authorial voice they

1. Este texto es un producto del proyecto "Lope de Vega as a Courtly Writer: *La Filomena* (1621) and *La Circe* (1624)" (IZSAZ1_173356 / 1), financiado por el Fonds National de la Recherche Scientifique (FNS) de la Confederación Helvética.

ISSN 2462-6813 (papel), ISSN 1988-1088 (en línea)
https://doi.org/10.5565/rev/studiaaurea.368

put forward and how it compares to the spirit of «metapoetic *cancionero*» that the critics propose for the rest of the book. After summarizing secondary literature on Lope's sonnets and on *La Filomena*, we analyze the sonnets in our corpus commenting their individual purpose, their common points, and, above all, the kind of authorial voice they build, which we examine focusing on the lyrical voice that enunciates them. This analysis allows us to present *La Filomena* not only as a "metapoetic *cancionero*", but also as a neostoic one whose moral message stems from the sonnets *dispositio*.

Keywords
Lope de Vega; *La Filomena*; sonetos; self-fashioning; lyrical voice.

Incluso en el contexto de su ingente obra, resulta impresionante la dedicación de Lope de Vega al soneto, que practicó con singular asiduidad tanto en su producción lírica como dramática. No en vano, sus tres compilaciones líricas centrales, las *Rimas* (1604), las *Rimas sacras* (1614) y las *Rimas de Tomé de Burguillos* (1634)[2], se estructuran en torno a importantes conjuntos de sonetos –200, 100 y 161, respectivamente– que contribuyen a dar cuerpo a lo que Pedraza Jiménez (1993-1994: I, 22) ha llamado el modelo del «cancionero lopesco». Este enorme corpus sonetístico ha llamado la atención de los críticos ya desde el clásico estudio de Jörder (1936), quien lo clasifica con criterios formales –sonetos en esdrújulos, en agudos, de cabo roto, en eco, en diálogo, etc.– y ofrece, además, un meritorio pero incompleto catálogo de sonetos del Fénix[3]. El valor del trabajo de Jörder es proporcional al tamaño del corpus, enorme –más de 1.500 poemas[4]–, pese a dejar fuera los sonetos incluidos en las *Flores de poetas ilustres* de Pedro de

2. Las *Rimas de Tomé de Burguillos* cuentan con varias ediciones recientes. Cronológicamente, son las de Carreño (2002), Cuiñas (2008) y Arellano (2019).
3. Asimismo, Delano (1935) ofrece un catálogo de los sonetos en obras dramáticas.
4. Más recientemente, Llamas Martínez (2013: 132) señala que "se le llegaron a atribuir alrededor de tres mil sonetos".

Espinosa, los de las *Justas* poéticas y los preliminares de libros de otros autores (Zamora Lucas, 1960), así como, obviamente, los del *Epistolario*, inéditos en el momento en que el sabio alemán realizó su trabajo. Jörder sí que da cuenta, sin embargo, de los sonetos líricos y dramáticos arriba indicados, amén de los 24 de la *Arcadia* (1598), los 13 de el *Peregrino en su patria* (1604), los 34 de los *Pastores de Belén* (1612), los 9 de *La Filomena* (1621), los 41 de *La Circe* (1624), los 46 de los *Triunfos divinos* (1625), los 13 de la *Corona trágica* (1628), los 8 el *Laurel de Apolo* (1630) y los 2 de *La Vega del Parnaso* (1637).

Dentro de esta producción, nuestro trabajo se fija en los nueve sonetos que Lope incluyó de *La Filomena*, que examinamos como un corpus coherente estudiando qué tipo de voz autorial proponen y cómo esta se compara con el espíritu que los críticos han notado en el resto del volumen. De esta comparación emerge la idea de que los sonetos, aunque constituyen una parte porcentualmente pequeña del libro, resultan esenciales para determinar su espíritu debido a su situación en el volumen. Gracias a ella dibujan para *La Filomena* un sentido total en el que el yo lírico protagonista recorre, más que los problemas metapoéticos que ha subrayado la crítica, un trayecto de reveses que desemboca en un estadio final de sabio desengaño, estadio donde se refugia de la inestabilidad mundana para dedicarse al estudio y a la contemplación moral. Para sostener esta hipótesis, comenzaremos con un estado de la cuestión sobre los sonetos del Fénix, tras el que nos centraremos en el referente a *La Filomena*. Luego analizaremos los sonetos del libro comentando su sentido individual, los puntos de contacto que presentan y, sobre todo, el tipo de imagen autorial que construyen, fijándonos en cómo su *dispositio* traza el desarrollo de la voz lírica y el sentido total del volumen.

Los sonetos de Lope: estado de la cuestión

Los sonetos de Lope han merecido muchos más estudios aparte del clásico libro de Jörder (1936) arriba citado y los diversos artículos de Delano (1927; 1929; 1934; 1935). De hecho, son tantos que, incluso si dejamos de lado los sonetos de los tres cancioneros centrales, solo podemos aspirar a trazar direcciones de estudio, más que un elenco completo de contribuciones. Quizás las menos numerosas sean las que tratan de dilucidar la poética del soneto lopesco en general, tema de un fino trabajo de Montesinos (1967: 129-137) y un artículo clásico de Brown (1978)[5] que conectan la estructura de estos poemas del Fénix con la del epigrama. En contraste, más abundantes son los trabajos sobre grupos de sonetos dramáticos: los reutilizados en otras obras (Montesinos, 1967: 109-127), los

5. Brown vuelve al tema, esta vez con una aspiración aún más generalizadora, en otro artículo de 1979.

de distanciamiento cómico (Delano, 1934; Profeti, 1999a: 137-146), los de *Los comendadores de Córdoba* (Festini, 1999), los de *El perro del hortelano* (Roig Miranda, 2006), los sonetos de soliloquio (Romanos, 2007), los sonetos apelativos a la noche (Sánchez Jiménez, 2012; 2014) o los sonetos en díptico (Antonucci, 2017; Crivellari, 2019)[6]. Aún dentro del universo de la comedia nueva, pero mucho más ambicioso en su corpus y aliento, se encuentra el trabajo de Arriaga Navarro (2018), que actualiza y amplía el estudio de Dunn (1957) al tratar de dilucidar la función del soneto en 134 comedias lopescas examinando variables temáticas y datos estadísticos. Asimismo, y siempre dejando de lado los estudios sobre los tres grandes cancioneros, los críticos han mostrado bastante interés por los sonetos no dramáticos del Fénix. Es el caso de Profeti (1999a: 113-124; 129-130), quien estudia los sonetos a actrices y los sonetos plurilingües, o de García Fernández (2006), quien se ha dedicado a la segunda serie de sonetos lopescos que se imprimió[7], la de las *Flores de poetas ilustres*. Asimismo, Leuci (2007) se ha encargado de los sonetos autorreferenciales de las *Rimas de Tomé de Burguillos* y Llamas Martínez y Sánchez Jiménez (2014) de los dedicados a Gustavo Adolfo de Suecia. Por su parte, Mata Induráin (2018) ha explorado el tema del amor en los sonetos incluidos en *El peregrino en su patria* y Sánchez Jiménez (2019) el sentido de los del *Laurel de Apolo*. No faltan tampoco los análisis de sonetos concretos, como el de Profeti (2009) sobre "Lisboa, por el griego edificada", de *La vega del Parnaso*, el de Sánchez Jiménez (2009) sobre el voyeurismo en un soneto de *La Filomena*, el que Presotto (2013) dedica al célebre "La calidad elementar resiste" (volveremos luego sobre él)[8], el de Restrepo Ramírez (2017) sobre un soneto de *El caballero del milagro* o tres artículos de Sánchez Jiménez: uno sobre un soneto-epitafio de Lope a don Francisco de la Cueva (2015), otro al soneto sobre el escudete de Paravicino –en la *Corona trágica* (1627)– (2018b) y otro acerca de los sonetos incluidos en el *Laurel de Apolo* (2018a).

En suma, incluso con esta somera clasificación –que atiende al tipo de corpus elegido– comprobamos que los críticos que se han aproximado al soneto lopesco se han ocupado de problemas tanto temáticos como formales. Varios de estos trabajos se centran en el estudio de fórmulas literarias (Profeti, 1999a; Sánchez Jiménez, 2012; 2014; Antonucci, 2017; Crivellari, 2019), mientras

6. Antonucci (2017) se ocupa de los sonetos amorosos de la dama y el galán; Crivellari (2019), de los del galán y el gracioso.

7. La primera serie fueron los "Doscientos sonetos" de *La hermosura de Angélica* (1602), conjunto que luego pasó a encabezar las *Rimas*.

8. En este artículo nos referimos a los sonetos de *La Filomena* por su título –cuando lo tienen– o por su primer verso. La única excepción es "La calidad elementar resiste", poema que, como veremos abajo, tiene título ("*Castitas est res angelica*"), pero que evocamos mediante su primer verso, completo o abreviado. El motivo de esta excepción es resaltar que el soneto tiene una vida anterior en *La dama boba* (Presotto, 2013), donde, evidentemente, no llevaba el epígrafe de san Juan Crisóstomo que le adjudicó Lope al imprimirlo en *La Filomena*.

que otros se fijan más bien en funciones (Dunn, 1957; Leuci, 2007; Caamaño Rojo, 2010; Arriaga, 2018; de nuevo Crivellari, 2019) o en aspectos contextuales, como el supuesto sentido polémico de un célebre soneto de *La dama boba* (Presotto, 2013). Otros se ocupan incluso de cuestiones metodológicas, como la pertinencia de los acercamientos pictóricos a la literatura (Sánchez Jiménez, 2009). Dentro de esta variedad, que responde a la del corpus, tal vez los trabajos que más se acercan al tema que nos interesa –la construcción de un perfil autorial– sean los que examinan la relación de Lope con diversas figuras del momento, como Gustavo Adolfo de Suecia, don Francisco de la Cueva o Paravicino, personajes que sirven para proponer una determinada posición de la voz lírica y, por tanto, del autor.

La crítica y *La Filomena*

En contraste con esta abundancia de trabajos, *La Filomena* no ha suscitado tanto interés, pese a su importancia en el contexto de la carrera literaria de Lope. En ella, *La Filomena* marca el comienzo de un decidido giro cortesano que el Fénix creía preciso para ganarse el favor de los nuevos gobernantes y que proseguiría con *La Circe* (1624). Si dejamos de lado las aproximaciones a las *Novelas a Marcia Leonarda*, cuya primera entrega, "Las fortunas de Diana", está en *La Filomena*, comprobamos que la mayor parte de los estudios sobre el libro de 1621 se dedica al tema de la polémica. Es, en verdad, un tema importante en la obra, pues al menos la "Segunda parte de La Filomena" gira alrededor de la controversia de Lope y Torres Rámila: tras la fábula mitológica ovidiana de la primera parte, en esta disputan el tordo y el ruiseñor, trasuntos respectivos de Torres Rámila y Lope (Egido, 1995: 138). No obstante, estos dos poemas han de estudiarse teniendo en cuenta que el libro es una miscelánea –un prosimetro (Pittel, 2011)[9]– que reúne elementos diversos: dos sonetos preliminares, la fábula inicial (en dos partes), una novela corta, un poema descriptivo, otra fábula mitológica, diversas epístolas en verso y prosa, una elegía, dos canciones, un tratado en prosa, una égloga, un poema funeral, un epitalamio, seis sonetos, una silva y un soneto final. En este conjunto, los críticos consideran que la primera y segunda parte de la fábula que da nombre al volumen son los elementos más

9. En una afirmación que tendremos ocasión de repetir, Campana (2000: 426) sostiene que "el criterio principal que rige la ordenación de las diferentes composiciones parece ser el de la *variatio*, abiertamente declarado en el prólogo como regla unificadora del conjunto", aunque también se puede percibir una estructuración marcada por la materia preliminar y sonetos finales que hace que los materiales "converjan en un 'todo' amalgamado por el tono polémico y los temas literarios, en lugar del intimismo amoroso típico de los cancioneros petrarquistas. Podemos, por lo tanto, afirmar que la dedicatoria, el prólogo, los sonetos prologales y las composiciones finales forman la *cornice* dentro de la que se desarrolla una obra que aspira a ser un cancionero no ya amoroso, sino metapoético, pues su tema principal es la literatura" (Campana, 2000: 428).

importantes. Además, Ruiz Pérez (2005: 213) sostiene que los diversos elementos están conectados precisamente por el afán polémico: Lope habría concebido *La Filomena* para enfrentarse a los críticos clasicistas con un texto claramente metapoético[10].

Como avanzábamos arriba, el interés en el contexto de esta polémica ha marcado los acercamientos críticos a *La Filomena* desde el clásico estudio de Entrambasaguas sobre el enfrentamiento de Lope contra "los preceptistas aristotélicos" (1967: I, 63-580; II, 11-411)[11]. A la disputa contra Torres Rámila se han dedicado los trabajos de González-Barrera (2011 y 2012), Conde Parrado (2015) y Conde Parrado y Tubau Moreu (2015)[12]. Por su parte, Orozco Díaz (1973: 329-337), Matas Caballero (2002), Tubau (2007) y Llamas Martínez (2013: 134-137) se han ocupado de la otra polémica que aflora en el texto: la de los poetas cultos[13]. Si dejamos de lado las páginas que Cossío (1998, I: 346-364) dedica a las dos fábulas mitológicas del libro[14], los diversos trabajos sobre epístolas (Millé y Giménez, 1935; Sobejano, 1977 y 1993; Guillén, 1995; Campana, 1998; Kappés Le Moing, 2008; Vinatea Recoba, 2009; Conde Parrado, 2015), o silvas (Profeti, 1999b: 56-59; Campana, 2001: 252-253; Folgar Brea, 2010: 86-90), el artículo de Marcos Álvarez (1982) sobre la dedicataria del libro o el de Campana (2000) sobre su género literario, nos encontramos limitados a los excelentes estudios generales de Pedraza Jiménez (2003: 155-167) y Campana (1999). Los dos tratan los sonetos –Pedraza Jiménez mucho más someramente–, pero ni siquiera los detallados comentarios de Campana, que citaremos más adelante, se ocupan de la ordenación de estos textos ni del perfil autorial que conforman, ni, por supuesto de cómo su situación en el volumen afecta al sentido del libro. Cabe, pues, examinar los sonetos de *La Filomena* teniendo en cuenta la propuesta de Campana (2000: 426), quien sugiere que el libro responde a una *dispositio* en metros, pero también a "una organización interna profunda" de carácter más bien temático, que nosotros orientaremos hacia lo referido a la voz autorial.

10. También Campana (2000: 428) insiste en este carácter metapoético sobre el que nos extenderemos abajo.

11. Las páginas que Entrambasaguas dedica particularmente a *La Filomena* no son muchas (1967: II, 11-47), pero son el fundamento de toda la línea de acercamientos a la polémica que venimos señalando.

12. Sin embargo, Ruiz Pérez (2005: 205) explica que el afán polémico de *La Filomena* no se limita a fustigar a Torres Rámila, aireando un episodio ya pasado, sino, sobre todo, a enfrentarse a Góngora y los cultos, por lo que la batalla contra los poetas nuevos subyace a la que le vuelve a presentar al autor de la *Spongia*.

13. Al tiempo, los críticos no han dejado de señalar, desde Dámaso Alonso (1971: 440-455), los rasgos gongorinos de determinados pasajes de *La Filomena* y *La Circe*. Entre ellos destaca la definición de la voz lírica como poeta, más que como amante, propuesta de Ruiz Pérez (2005: 198) que examinaremos abajo.

14. Este trabajo lo complementa el más reciente de Zapata (1987).

Sonetos iniciales

Los nueve sonetos de *La Filomena* se agavillan en dos grupos (quizás tres) que rodean el resto del libro y le dan, por tanto, la cohesión de que hablaba Campana (2000: 426). Concretamente, los sonetos aparecen en los siguientes espacios: en primer lugar, tenemos dos a doña Leonor de Pimentel, dedicataria del volumen, que se encuentran al comienzo del libro (pp. 9-10)[15], tras la dedicatoria y el prólogo. En segundo lugar, está el grupo que aparece al final del volumen, tras el poema "A las obras de Francisco de Figueroa". Se trata de seis textos que la silva a Juan de Piña ("En justa de poetas", pp. 346-348) separa del soneto final, el célebre "La calidad elementar resiste" (p. 349), poema que sirve de broche y epígrafe final al libro. Por consiguiente, y atendiendo a la *dispositio* de los materiales[16], es legítimo plantear que los dos sonetos iniciales y los seis del final forman grupos coherentes, y que, tal vez, los últimos sean un preludio de "La calidad elementar resiste", con lo que tendríamos ya dos, ya tres conjuntos de sonetos, según interpretemos la relación del último con el grupo de seis.

El primer grupo de sonetos de *La Filomena*, los dos poemas epidícticos a doña Leonor de Pimentel[17], reúne diversos tópicos panegíricos. Campana (1999: 48) explica que el primero de los poemas se vertebra "alrededor de los mitos de Ícaro y Prometeo, mezclados con el simbolismo del águila" (y, añadimos, el del lince), elementos que aparecen en los dos cuartetos:

A la ilustrísima señora doña Leonor Pimentel

Las plumas abrasó rayo febeo
del que miró su luz (águila humana,
lince infeliz), por sendas de oro y grana,
jamás tocadas de mortal deseo.
No menos alto el pensamiento veo
que me conduce a vos, ¡oh, soberana
deidad!, ¡oh, sol! que mi esperanza vana
Dédalo mira y teme Prometeo. (p. 9)

Estos mitos le sirven al poeta para ponderar su osadía al tratar de ascender hasta la dedicataria, que se presenta, respectivamente, como un sol o como un dios. El sol sería el que miran los aguiluchos para demostrar su prosapia y el que derrite la cera de las alas de Ícaro; en cuanto al dios, es Júpiter, que castiga la

15. Citamos *La Filomena* por la edición de Carreño (2003). Haremos modificaciones ocasionales en la puntuación y *dispositio* que responden al estudio de los testimonios para nuestra edición en preparación.
16. Recordemos de nuevo que Campana (2000: 428) resaltó la importancia de esta ordenación para la lectura del volumen.
17. Sobre doña Leonor de Pimentel, véase Marcos Álvarez (1982) y Campana (1999: 40-44).

rebeldía de Prometeo. Sol o dios, la dedicataria es en todo caso alguien mucho más elevado que el yo lírico. A continuación, los tercetos utilizan estas imágenes para disculpar el atrevimiento del poeta por haber osado aspirar a la atención de la ilustrísima y alta doña Leonor dedicándole el libro:

> Si de mis alas el incendio culpa
> vuestra sangre real y entendimiento,
> dulce ambición de gloria me disculpa,
> que, cayendo del sol mi pensamiento,
> vuestro mismo valor tendrá la culpa
> y el castigo tendrá mi atrevimiento. (p. 9)

Se trata, pues, de un soneto poco sorprendente. Contiene tópicos propios del exordio, como la *humilitas*, que corresponden a su situación introductoria en el libro, en el que funciona como una suerte de dedicatoria en verso[18].

Sin embargo, la *dispositio* del volumen invita a interpretarlo también como pórtico del soneto siguiente, mucho más metaliterario y atrevido. El Fénix lo coloca bajo un epígrafe de Stephanus Forcatulus que traduce libremente en los dos últimos versos del poema:

> Stephanus Forcatulus
>
> *Mox lyra threiciis in coelum effertur ab undis:*
> *Ut resonans silvas traxerat, astra trahit*.
>
> Parte, dichosa Filomena mía,
> a la más esmaltada primavera
> que vio el aurora, ni del sol espera
> mientras diere su luz principio al día.
> Tu voz la historia, en dulce melodía
> elemental de la celeste esfera,
> a las hesperias últimas refiera
> que a las selvas del Ática solía.
> Canta a Leonor y dulcemente admira
> el claro aspecto de sus luces bellas,
> luces en quien el sol se ilustra y mira,
> que, si en su cielo te colocan ellas,
> imagen celestial será mi lira,
> porque, quien selvas pudo, mueva estrellas. (p. 10)

Si el primer soneto era una apelación de la voz narrativa a la dedicataria, en este el yo lírico se dirige a su libro (de hecho, podríamos editar *Filomena*, con itálicas), cuyo título permite el juego de palabras con el ruiseñor, símbolo de

18. De hecho, este soneto utiliza una imaginería –Ícaro– que Lope volvería a emplear en futuras dedicatorias (Campana, 1999: 48). Egido (1995: 138) explica que en "La Andrómeda" Lope usa un mito análogo, el de Faetón, para representar "los atrevimientos de la pluma".

la poesía. El ave-libro deberá, a su vez, dirigirse a doña Leonor y mostrarle su arte ("Canta a Leonor"), buscando una aprobación que, de producirse, elevará al poeta a una posición gloriosa entre las estrellas (vv. 12-13), como una de las catasterizaciones de las *Metamorfosis*. Vemos, pues, que los dos poemas iniciales se organizan en torno a imágenes de ascenso, aunque con tono opuesto: en el primero, Leonor es un sol cuya desaprobación puede provocar la caída del poeta; en el segundo, Leonor se representa, sinecdóticamente, por sus bellos ojos, capaces de confirmar el valor de la poesía de la voz lírica colocándola a su lado, en el cielo. Se trata de un mensaje ya presente en el epígrafe del segundo soneto, epígrafe que, como explica Campana (1999: 50-51), procede de un epigrama de Forcatulus a Orfeo, lo que sugiere que en el soneto "Lope –con muy poca modestia– compara su lira a la del mítico Orfeo, de quien espera imitar el dulce efecto de sus versos para mover el ánimo de su protectora". Además, resaltemos que el poema no solo destaca por esta transformación del yo lírico en Orfeo –en lugar del Ícaro del soneto anterior–, sino por sus evidentes ecos metaliterarios: las referencias al libro (v. 1), a la "melodía" (v. 5) y el canto (v. 9) y a la lira orfénica (v. 13). Estas se deben unir a la imagen de *translatio* de los vv. 7-8, donde vemos el viaje del ruiseñor –y, por tanto, de la poesía lopesca– desde la gloriosa Antigüedad a España ("las Hesperias últimas"). Además, el soneto es importantísimo porque anticipa la identificación entre Lope y el ruiseñor que sostiene la "Segunda parte"[19] del libro y que, de hecho, conecta la fábula de Progne y Filomena con su continuación, el debate del tordo y el ruiseñor. No en vano, las dos partes de la fábula tratan de ruiseñores, aves que representan la poesía y que se identifican con la voz narrativa o con el poeta, en una confusión que a Lope le gustaba fomentar. De este modo, los dos sonetos iniciales de *La Filomena* se revelan esenciales: marcan la unión de las dos partes de la fábula y asientan el tono de un libro centrado, como afirmaban Campana (2000: 428) y Ruiz Pérez (2005), en lo metaliterario, y más concretamente, afirmamos nosotros, en la construcción de la voz lírica como un poeta glorioso que triunfa gracias al apoyo de nobles lectoras como doña Leonor. El paso de la tímida imaginería icárica del soneto primero al optimismo orfénico del segundo ejemplifica este aliento.

Sonetos centrales

Tras estos dos textos procede examinar los seis sonetos que casi rematan el volumen y que, en principio, presentan una disparidad descorazonadora. El primero ("A la muerte de don Jerónimo de Ayanza, el de las grandes fuerzas") es un sone-

19. Ruiz Pérez (2005: 209) notaba esta identificación entre poeta y ruiseñor en el "Canto tercero" de la fábula (p. 38, estr. 2), pero hasta ahora ningún crítico la ha subrayado en el segundo soneto del libro.

to funeral en que la voz narrativa interpela a la Muerte, imaginando un combate entre esta figura alegórica y el forzudo de las guerras de Flandes[20]:

A la muerte de don Jerónimo de Ayanza, el de las grandes fuerzas

Tú sola, peregrina, no te humillas,
¡oh, Muerte!, a don Jerónimo de Ayanza;
tu flecha opones a su espada y lanza,
y a sus dedos de bronce, tus costillas.
Flandes te diga, en campo, en muro, en villas,
cuál español tan alta fama alcanza:
luchar con él es vana confianza,
que hará de tu guadaña lechuguillas.
Espera: arrancará por desengaños
las fuertes rejas de tu cárcel fría.
Mas, ¡ay!, cayó; venciste…; son engaños.
Pues, Muerte, no fue mucha valentía,
si has tardado en vencerle sesenta años,
quitándole las fuerzas cada día. (p. 342)

Como se puede observar, estamos ante un soneto conceptuoso que alaba al soldado e inventor español por plantarle cara a la Muerte. Este enfrentamiento se desarrolla en los diez primeros versos, en los que la voz narrativa se presenta como espectadora del combate imaginario y jalea al forzudo, amenazando a la Muerte al evocar sus hazañas, que al parecer Lope toma de la *Miscelánea* de Luis Zapata de Chaves (Campana, 1999: 557-558)[21]. Estos augurios se desmontan en el v. 11, que narra el desenlace de la contienda: la victoria la alcanza

20. Sobre las hazañas e inventos de Jerónimo de Ayanz, quien diseñó y patentó un precursor de máquina de vapor (García Tapia, 1992), véase García Tapia (2001), quien publica las patentes de Ayanz (García Tapia, 1994: 61-256): una balanza de alta precisión, unos hornos, unos procedimientos metalúrgicos, una máquina para la destilación del agua del mar, otra para drenar minas, una máquina de vapor para elevar agua, otra para ventilar las minas, diversos equipos de buceo, submarinos, etc. (García Tapia y Carrillo Castillo, 2002: 113-146). Para el uso de los inventos de Ayanz en la minería americana, donde su máquina de vapor se usó para extraer agua, véase García Tapia (1999), quien asegura que también se pudo emplear en la minería sevillana de Guadalcanal (1994: 86). Sobre la transmisión de los descubrimientos sobre el vapor de Ayanz a la Inglaterra del XVII, véase García Tapia (2001: 222-223). La patente de la máquina de vapor se imprimió en un pliego suelto sin lugar, impresor o año que se conserva en la Biblioteca Nacional de Madrid (R/34183/10): "Al serenísimo príncipe Emanuel Filiberto […], don Jerónimo de Ayanz, sobre que no se puede hacer movimiento perpetuo […] y asimismo de la incertidumbre de la esfera del fuego y de la transmutación de unos elementos en otros".

21. El pasaje de la *Miscelánea* es el siguiente: "Don Gerónimo de Ayanzo, caballero navarro, fue señaladísimo en esto: horadaba un plato de plata con un dedo, y con los dos largos le hacía como lechuguillas de un cuello, y con las dos manos quitó de un monasterio de monjas de dos o tres enviones el locutorio de una reja; y un poderosísimo caballo de la jineta, puesto en él un gran caballero, le tenía con un brazo que no partiese, aunque le espoleaba su dueño de encima y trasudaba el caballo, y tenía de un geme las narices abiertas" (*Miscelánea,* vol. II, p. 116).

la Muerte, con la consiguiente sorpresa y desengaño de la voz narrativa ("son engaños", se lamenta). Tras un momento de tristeza, el yo lírico se repone con un reproche final a la Muerte, a la que acusa de haber ido minando la fortaleza del campeón a lo largo de los sesenta años de vida, concepto que introduce un toque ascético en la serie sonetística[22]. De hecho, este tono concuerda con la función funeral del poema, uno de los pocos de esta serie que podemos datar con cierta seguridad entre la muerte del personaje (el 23 de marzo de 1613) y el 22 de noviembre de 1617, fecha en la que Lope incluye el soneto que nos ocupa en *Lo que pasa en una tarde*. Campana (1999: 560-561) supone a Ayanz muerto a finales del XVI y considera el poema un ejemplo de epitafio a un personaje fallecido con mucha antelación, como algunos de las *Rimas*. Sin embargo, sabemos que Ayanz estaba activo y publicando en 1612 (García Tapia, Jiménez Muñoz y Martínez de Azagra Paredes, 2016) y que murió en marzo de 1613 (García Tapia, 2001: 264), por lo que el arco cronológico es el que indicamos arriba, y en buena lógica cerca de la primera fecha citada, en la que pudo formar parte de una celebración luctuosa. No obstante, Lope ya había mostrado interés por el personaje a comienzos de siglo, cuando lo menciona –entre una serie de músicos del momento– en la loa de *El hijo pródigo*:

> grandes fuerzas tiene
> y ingenio don Jerónimo de Ayanza. (vv. 233-234)

Y luego, a los pocos años de *La Filomena*, en *La Circe,* en una de las *Novelas a Marcia Leonarda*, "Guzmán el Bravo":

> Todos conocimos a don Jerónimo de Ayanza, Hércules español, de quien hay una alabarda en la recámara del marqués de Priego, en Montilla, cuya punta hizo lechuguillas, y lo dice el soneto a su muerte:
> Luchar con él es vana confianza,
> que hará de tu guadaña lechuguillas.
>
> (*Novelas a Marcia Leonarda*, pp. 303-304)[23].

Campana (1999: 558) supone que la curiosidad de Lope debe de proceder de haber oído hablar del personaje durante su estancia sevillana (*El peregrino en su patria* se dedica al marqués de Priego), tal vez por haber visitado la *Wunderkammer* o "recámara" del marqués de Priego, añadimos. Sin embargo, lo cierto es que el Fénix reavivó este interés en sus años madrileños, durante los que

22. La idea de que cada día es un paso más hacia la muerte es un tópico ascético con muchas variantes. Una es señalar que los alientos que exhalamos están contados y que se van acumulando hasta completar el cómputo fatal (Calderón, *Poesía,* p. 495).
23. Campana (1999: 558-559) da noticia de las menciones de Ayanz en *El hijo pródigo*, *Lo que pasa en una tarde* y "Guzmán el Bravo".

debió de frecuentar a Ayanz ("todos conocimos a don Jerónimo de Ayanza", afirma la cita que acabamos de traer a colación), y específicamente en 1613-1624, fechas en las que se escribió el soneto, *Lo que pasa en una tarde* y las menciones de *La Filomena* y *La Circe*. En todo caso, en la que nos ocupa Lope se centra en don Jerónimo como forzudo (no inventor o cantante) y crea un soneto funeral, apelativo y de corte ascético y conceptuoso.

Asimismo apelativo es el soneto siguiente ("A una tabla de Susana en cuya figura se hizo retratar una dama"). Aquí, la voz narrativa no se dirige a la Muerte, sino a una figura que contempla el retrato (cuadro ficticio, como los *Eikones* que describiera Filóstrato). El retrato imaginario representa a una dama que responde al nombre genérico de Fabia y que se habría hecho representar en figura de la casta Susana huyendo de los viejos:

A una tabla de Susana, en cuya figura se hizo retratar una dama

Tú, que la tabla de Susana miras,
si del retrato la verdad ignoras,
la historia santa justamente adoras;
la retratada injustamente admiras.
Mas tú, que de los viejos te retiras,
¿qué fuerza temes, qué violencia lloras?,
pues vives tan segura a todas horas
de fuerzas, testimonios y mentiras.
Dos esta tabla juntos manifiesta:
el de Susana, honor del matrimonio,
que la afición decrépita contrasta,
y el tuyo, Fabia, en vida tan compuesta
que para levantarte un testimonio
es necesario que te llamen casta. (pp. 342-343)

El soneto ha sido analizado en un trabajo *ad hoc* (Sánchez Jiménez, 2009) que se interesa por la visión de la pintura que destila y que pone de relieve la relación del texto con el género de los retratos a lo divino, en los que los retratados se hacían representar con los atributos de un santo determinado. En este caso, la voz narrativa denuncia que Fabia se haya hecho retratar como la casta Susana, cuando es todo menos casta, lo que hace que la tabla sirva para manifestar dos testimonios opuestos (nótese el zeugma del v. 9): el falso que los viejos le levantan a la casta Susana y el que se le puede levantar a Fabia llamándola casta, salida inesperada que sirve para concluir el poema. Así pues, estamos ante un soneto satírico en el que el yo lírico adopta una posición moralista y censoria que denuncia el contraste entre el modelo (la casta Susana) y la retratada (la lasciva y genérica Fabia). A diferencia del soneto anterior, no tenemos ningún dato que nos ayude a datarlo.

No es el caso del tercer soneto de la serie ("*Nihil gloriosum, nisi totum*"). En contraste con los dos textos anteriores, este soneto no es una apelación, sino un

poema de carácter mucho más narrativo y, además, político, pues se refiere al cambio de gobierno de la Monarquía que se dio con la muerte de Felipe III, en marzo de 1621:

Nihil gloriosum, nisi totum

Purpúreo Febo, despreciando el suelo,
a sí mismo fatal, se anochecía,
cuando con plumas de oro el fénix día
previno a España el generoso vuelo.
El peso del atlántico desvelo
en dos altos pirámides confía,
en quien pudo librar su monarquía,
por bien universal, piadoso, el cielo.
Salió la luz a deshacer agravios,
a la ciencia, el imperio, y, persuadida,
la Fama a la Verdad doró los labios.
Hable la guerra y el estudio pida:
tendrán en el gobierno de los sabios
laurel las armas y las letras, vida. (p. 343)

Obviamente, Lope debió de escribir el texto en las semanas que siguieron a la muerte de Felipe III y acceso al trono de su hijo, y en todo caso antes de la muerte de don Baltasar de Zúñiga, en octubre de 1622[24]. El soneto tiene la peculiaridad de que aparece más tarde en las *Rimas de Tomé de Burguillos*, con el epígrafe "Cuando heredó su Majestad estos reinos intentó escribir de veras", aunque ninguno de los editores de la obra ha percibido este detalle (Carreño, 2002: 331; Rozas y Cañas Murillo, 309; Cuiñas Gómez, 2008: 387-388; Arellano, 2019: 498-499)[25]. Es, sin embargo, el caso. El soneto incluso presenta algunas variantes en los vv. 9-10, reseñadas por Campana (1999: 564), aparte de, obviamente, la del título. Este procede de la *Oratio Lepidii* (8) de Salustio y viene a ser una especie de "o César o nada" que subraya el carácter panegírico y político del soneto. En efecto, el poema es un encomio de los dos validos de Felipe IV –Olivares y su tío, Baltasar de Zúñiga[26]–, monarca que protagoniza la imaginería del primer cuarteto. En él, vemos un sol que se anochece a sí mismo

24. Campana (1999: 564) proporciona el término *post quem*, pero no el *ante quem*, la muerte de don Baltasar. La alusión del v. 6 a las dos columnas en que Felipe IV hace descansar la monarquía supone que los dos validos estaban vivos cuando se escribió el soneto.
25. Rozas y Cañas Murillo (2005: 309) incluso comentan que "es muy sorprendente que un soneto de este tema lo tuviese Lope escondido tres lustros". Lo cierto es que no lo estuvo, pues salió publicado en 1621, el año mismo del evento que poetiza. Al reseñar las ediciones del *Burguillos* nos limitamos a las exentas. Las otras, que no vamos a contemplar, tampoco perciben este caso de reescritura.
26. Olivares es bien conocido. Sobre Zúñiga y sus ideas acerca del valimiento, que compartió al principio con Olivares, véase Hugon (2012-2013).

para renovarse[27], como el ave Fénix, en un trayecto que simboliza la muerte de Felipe III (el "purpúreo Febo" –es el sol del ocaso– que desprecia el suelo porque aspira al mundo celestial) y el acceso al trono de Felipe IV, el "fénix día", monarca cuya conexión con su padre subraya la naturalidad de la transición y la continuidad dinástica. El segundo cuarteto tiene por sujeto a Felipe IV, quien decide apoyarse en dos columnas, aquí, "altos pirámides"[28], para que le ayuden en su titánica tarea de sostener el peso del imperio ("atlántico desvelo" porque rodea ese océano, pero también en referencia a Atlas, quien sostiene la bóveda celeste como los gobernantes su carga[29]). Las columnas evocan las de Hércules, símbolo y divisa del imperio transatlántico español (Plus ultra), pero representan particularmente a los dos validos del joven monarca, en quienes Felipe IV confía su carga. Luego, los tercetos rebosan un optimismo propio de 1621 y el cambio de gobierno, optimismo que Lope trata de orientar hacia el terreno que le interesa: la nueva edad será gloriosa y ni las armas ni las letras carecerán de apoyo.

En cuanto al cuarto soneto del grupo ("A Juan de Piña, en defensa de Apolo"), se dirige a Juan de Piña, amigo de Lope y dedicatario[30], de hecho, del poema que separa estos seis sonetos de "La calidad elementar resiste", la silva "A Juan de Piña" (pp. 346-348). Esta última tiene un claro componente metaliterario, pues en ella la voz lírica –que busca que la identifiquemos con la del autor– se queja de que Juan de Piña le quiera hacer juez en una justa poética que podría ser la de la beatificación de san Isidro (1620), tarea molesta por la cantidad de malos poetas que pululan en la época. El soneto que nos ocupa también fustiga a los malos poetas, aunque esta vez con la clásica fábula de Apolo y Marsias:

A Juan de Piña, en defensa de Apolo

La dulce flauta, de los dioses risa
y de Palas afrenta y menosprecio,
Marsias, sátiro, halló, crítico necio
que, de arrogante, las estrellas pisa.
Tañe con Febo –¡oh, Piña!–, aunque le avisa
de su castigo el inmortal desprecio,

27. Sobre la importancia del motivo solar en la literatura encomiástica sobre la casa de Austria en general y Felipe IV en particular, véase Vélez Sainz (2017).
28. Arellano (2019: 498) señala que "resulta raro que siendo motivo tan consolidado y conocido, las columnas de Hércules se metaforicen en pirámides, que es otra forma geométrica". La objeción es válida. Lope parece igualar aquí dos formas arquitectónicas asociadas con lo monumental y la Antigüedad, las pirámides y las columnas (conmemorativas, se entiende).
29. Arellano (2019: 499) propone que "la referencia concreta al Atlántico pudiera apuntar a los virreyes de Perú y Nueva España". Sin embargo, los vv. 7-8 sugieren que estas pirámides no sostienen solo los virreinatos americanos, sino toda la monarquía, por lo que tienen que aludir a los validos.
30. Véase, sobre este personaje, Campana (1999: 566-570) y Di Pastena (2001: 23).

y con la flauta la ambición del precio
imita su cornígera divisa.
Desuéllale, vencido, en un acebo,
la piel sangrienta, y los dorados bronces
de un templo su castigo inmortalizan.
Si algún flautista no respeta a Febo,
¿de qué te admiras tú?, pues desde entonces
tan desolladamente critiquizan. (pp. 343-344)

El primer cuarteto presenta el impertinente afán del arrogante sátiro –a la vez "crítico necio" y poeta– por enfrentarse a Apolo. En el segundo, Marsias, ansioso por obtener el premio de la contienda, toca su flauta enfrentándose a la lira de Apolo, instrumento que imitan ridículamente sus cuernos –curvos, como la lira del dios de la poesía–. El primer terceto pasa ya a las consecuencias de su derrota: el terrible castigo del sátiro, que se representa en una escultura broncínea para inmortalizar la enseñanza que se debe destilar de semejante osadía. Por su parte, el último terceto contiene una apelación de la voz lírica a Juan de Piña, a quien invocara ya en el v. 5. Concretamente, el yo lírico establece una analogía entre Marsias y los críticos que desde aquellos tiempos fustigan a los poetas. Lope evoca así el tema de los envidiosos de su arte, a quienes solía caracterizar con las figuras de Zoilo y Aristarco, paradigmas de gramáticos puntillosos (Ravisius Textor, *Officinae*, vol. II, p. 355)[31]. En el soneto que nos ocupa el Fénix elige, más bien, a Marsias, lo que convierte a la voz lírica, implícitamente, en Apolo, perseguido por estos osados críticos que desuellan sus poemas. Es lo que señala Campana (1999: 571), quien sostiene que "el último terceto aclara el mito como metáfora de la situación personal de Lope, quien, poco modestamente, se compara con el propio Febo, que era también el dios de las artes y la poesía". No tenemos datos acerca de la fecha del poema, pues el tema de la envidia y las muestras de amistad a Juan de Piña abundan en la obra de Lope.

A continuación, el quinto soneto se dirige también a Juan de Piña, aunque tiene una temática de sátira moral –más que literaria– y un tono amargo que lo distingue del anterior:

31. Lope describe a Zoilo y a Aristarco en la tabla final de la *Arcadia*: "Zoilo: sofista, escribió contra Homero algunos libros pensando que el rey Tolomeo se los pagara. Y, no le dando nada, vino a tanta necesidad que decía de él Tolomeo que se espantaba que Homero, tantos años atrás muerto, diese de comer a tantos hombres, y Zoilo, vivo y que se tenía por más sabio, muriese de hambre. Dicen que murió despeñado, y de éste tuvo su origen el llamar 'Zoilos' a los que con envidia detractan las obras de otros, de que ahora está tan lleno el mundo, así por esto como porque *stultorum infinitus est numerus*"; "Aristarco: gramático, gran censor de los versos de Homero, hombre tan maldiciente que hoy se llaman de su nombre los que lo son" (*Arcadia*, pp. 689 y 723).

Al mismo

Piña, al Tiempo veloz, porque devora,
pintaron de Saturno la guadaña;
cae con golpe horrísono montaña
que humilde el sol entre las nubes dora.
Heráclito, con versos tristes, llora;
Demócrito, con risa, desengaña
que puede anochecer inútil caña
árbol que vio laurel la blanca aurora.
Pues eres tan discreto cortesano
que penetras las cosas más sutiles,
dime, para que yo no estudie en vano:
¿en qué consiste haber hombres tan viles
que quien ayer con Héctor fue troyano
hoy pueda ser tan griego con Aquiles? (p. 344)

El tiempo es el protagonista indudable de los dos cuartetos. Los dos primeros versos detallan la iconografía del Tiempo, calificado, amén de con el epíteto "veloz", con la formidable guadaña de Saturno, habitual en las representaciones de la muerte (recordemos el primer soneto del grupo). Tras estos dos versos que describen la figura tal y como supuestamente "la pintaron"[32], los otros seis explican por qué el Tiempo merece portar su instrumento destructor, centrándose en los efectos que tiene sobre la naturaleza. Así, los versos nos hacen ver el poder omnímodo de esta fuerza capaz de derribar montañas (v. 3) y destrozar árboles (vv. 7-8), como advierten los filósofos de la Antigüedad (vv. 5-6), centrados en señalar "la inestabilidad de las cosas" (Campana, 1999: 572). En cuanto a los tercetos, aplican esta realidad al mundo de los seres humanos y, en concreto, a la situación de la voz lírica, que apela a Piña para que le explique cómo alguien puede cambiar absolutamente de bando, pasando de "troyano" defensor de Héctor a "griego" seguidor de Aquiles. Se trata de un mensaje que tiene sentido moral universal (el tiempo lo cambia todo, hasta las fidelidades humanas), pero que parece remitir a una situación personal particular de la voz lírica y de Lope, quien se siente traicionado por uno de sus seguidores, que ha cambiado de bando. A quién se refiera, y si tiene alguna relación con la polémica contra Torres Rámila o los cultos, es un misterio.

El último soneto de la serie y penúltimo del libro es el bellísimo "*Multum legendum, sed non multa*", título que Lope toma de una de las cartas del libro VII de Plinio del Joven (Campana, 1999: 574):

32. Las representaciones del Tiempo que propone Ripa (*Iconologia*, vol. II, pp. 202-203) no coinciden con esta, sin embargo. Aunque Lope parece consciente de ello, pues especifica que la guadaña que le otorga al personaje es la de Saturno, que ese dios tiene porque la inventó y porque la usó para cortarle los genitales a Urano (Conte, *Mythologiae*, p. 122).

Multum legendum, sed non multa

Plin., *Iun*. lib. 6.

Libros, quien os conoce y os entiende,
¿cómo puede llamarse desdichado?,
si bien la protección que le ha faltado
el templo de la fama le defiende.
Aquí su libertad el alma extiende
y el ingenio se alienta dilatado,
que, del profano vulgo retirado,
en solo amor de la virtud se enciende.
Ame, pretenda, viva el que prefiere
el gusto, el oro, el ocio al bien que sigo,
pues todo muere, si el sujeto muere.
¡Oh, estudio liberal, discreto amigo,
que solo hablas lo que un hombre quiere,
por ti he vivido, moriré contigo! (p. 345)

De nuevo, el poema es una invocación, esta vez a los libros, único consuelo de los virtuosos, por más que la falta de protección y de mecenas les haya impedido alcanzar la fama que merecían (vv. 3-4). Los libros forman un refugio alejado del "profanum vulgum" horaciano (v. 7) y ofrecen protección y serenidad frente a las pretensiones mundanas y cortesanas de los vv. 9-10. Como señala Campana (2000: 247), el poema "presenta una clara intertextualidad con el soneto final de la segunda parte de las *Rimas* (1604), titulado *Natura paucis contenta*", que también presentaba a la voz lírica en una pose desengañada (de nuevo, neoepicúrea o neoestoica), alejada de la vanidad de la vida y la corte y dispuesta a la sabiduría serena del estudio. Como explicaremos enseguida, esta semejanza no es solo temática, sino que también se extiende hasta alcanzar la función de los textos en sus volúmenes respectivos.

Una vez examinados los sonetos, comprobamos que su variedad genérica y temática podría resultar desconcertante, lo que anularía la posibilidad de leerlos como un corpus coherente, que es lo que proponemos. Si resumimos sus direcciones respectivas, comprobamos que tenemos un soneto funeral conceptuoso ("A la muerte de don Jerónimo de Ayanza"), una sátira moral ("A una tabla de Susana"), un soneto epidíctico de carácter encomiástico y político con cierto tono profético ("*Nihil gloriosum*"), una sátira literaria con toque de fábula mitológica ("A Juan de Piña"), una sátira moral ("Al mismo") y un soneto moral de corte neoepicúreo o neoestoico ("*Multum legendum*"). Por otra parte, estos textos comparten imágenes o recursos que hacen pensar que su disposición no es casual. Un ejemplo es la guadaña. Ya había aparecido en la "Égloga en la muerte de doña Isabel de Urbina", de Medinilla, que Lope incluye en *La Filomena* y que habla de la "victoriosa guadaña" de la Muerte (p. 326, v. 79). Como hemos visto, también encontramos el adminículo en el soneto a don Jerónimo de Ayanza (v. 8) y en el segundo de los dedicados a Juan de Piña (v. 2). Otro ejemplo liga

estos seis poemas centrales con los dos iniciales, pues el águila que mira al sol del primer poema del libro nos recuerda la imaginería solar del soneto a "*Nihil gloriosum*", que también hace referencia a la idea de genealogía. Otro ejemplo más es el carácter apelativo, que comparten los seis sonetos del grupo –y los dos iniciales, especialmente el segundo–, menos "*Nihil gloriosum*". Sin embargo, se podría objetar que la imagen de la guadaña es un tópico asentado que forma parte de la iconografía de la muerte y que la apelación o la imaginería solar son rasgos habituales en multitud de sonetos, por lo que estas características no resultarían determinantes para unificar el corpus.

Sí que nos lo parece, sin embargo, la impresión narrativa que produce el soneto final, que da la sensación de culminar una trayectoria protagonizada por la entidad que nos interesa en este trabajo, la voz lírica. "*Multum legendum*" canta la tranquilidad de un puerto al que ha arribado el yo lírico tras la serie de desengaños que ha experimentado ante el poder de la muerte ("A la muerte de don Jerónimo de Ayanza"), el comportamiento de sus semejantes ("A una tabla de Susana"), las esperanzas cortesanas ("*Nihil gloriosum*"), el mundillo literario ("A Juan de Piña") y ciertos falsos amigos ("Al mismo"). En este puerto, el yo lírico puede disfrutar de la paz y protección que pedía en los dos sonetos que abren el libro. Nótese en la serie de seis que el soneto más optimista (el profético "*Nihil gloriosum*", que parecería remitir a esperanzas, más que a desengaños) se contradice en el soneto final: las aspiraciones a recompensas cortesanas que cantaba "*Nihil gloriosum*" resultan vanas en el v. 9 de "*Multum legendum*", cuyo "pretenda" alude a los pretendientes, es decir, a los cortesanos que esperan recompensa. Este paralelismo da más cohesión y sentido a la serie. Gracias a ella, la voz lírica se pinta como alguien que ha llevado a cabo una especie de peregrinación vital, un camino que le ha llevado de decepción en decepción hasta convencerle de que lo realmente sabio es no esperar nada, sino retirarse sin más al refugio solitario y desengañado de los libros. Por supuesto, al asumir esta actitud Lope –el autor empeñado en confundirse con el yo lírico– adopta una pose ventajosa: el sabio desengañado. Es una actitud muy de moda en los años veinte, pero que correspondía mal con la actitud personal del Fénix, empeñado todavía en pretender cargos cortesanos.

Los poemas finales y el sentido del libro

Los dos poemas finales del libro confirman esta narrativa que hemos propuesto para los seis sonetos centrales. Como avanzamos arriba, la silva "A Juan de Piña" expresa el desengaño de la voz lírica (de nuevo, identificable con la del autor) ante el estado de la república literaria, que critica muy por extenso. Finalmente, "La calidad elementar resiste" es el célebre soneto de *La dama boba* que glosan los personajes de esa comedia (vv. 557-574) y que luego aparece en *La Filomena* (p. 349) –el lugar que nos ocupa– y *La Circe*, con una extensa glosa (pp. 741-747).

Castitas res est angelica

Chrisost.

La calidad elementar resiste
mi amor, que a la virtud celeste aspira
y en las mentes angélicas se mira,
donde la idea del calor consiste.
No ya como elemento el fuego viste
el alma, cuyo vuelo al sol admira,
que de inferiores mundos se retira
adonde el querubín ardiendo asiste.
No puede elementar fuego abrasarme;
la virtud celestial, que vivifica,
envidia el verme a la suprema alzarme,
que, donde el fuego angélico me aplica,
¿cómo podrá mortal poder tocarme?,
que eterno y fin contradición implica. (p. 349)

Aunque el soneto es anterior a la polémica gongorina, Lope lo empleó como broche de *La Filomena* y *La Circe*, donde le sirve, resemantizado, para simbolizar el tipo de poesía que proponía para disputarle a Góngora el dominio de la corte: una literatura clara –pero filosófica y profunda– y perfectamente moral, virtudes que según el Fénix se opondrían a los defectos correspondientes de la poesía culta. Es, pues, un soneto esencial en la apuesta estética de Lope en los años de *La Filomena* y *La Circe*, y lanza un claro mensaje que aclara el minucioso análisis de Presotto (2013): hay que acogerse al ideal. Queda tan solo dilucidar si su función en *La Filomena* se corresponde con la del grupo de sonetos que hemos analizado arriba –los seis sonetos previos a la silva "A Juan de Piña"– o si aporta algo diferente al volumen, algo que justifique su situación aislada como conclusión del libro.

Para ello es necesario, en primer lugar, revisar cuál es la función que hemos propuesto para los dos sonetos iniciales y el grupo de seis, y contrastarla con las hipótesis sobre el sentido del libro que han avanzado los críticos, y en particular Egido, Campana y Ruiz Pérez. En cuanto a los sonetos, hemos propuesto que su *dispositio* fomenta una lectura cuasi narrativa en la que el protagonista (la voz lírica, que busca que la identifiquemos con Lope mismo) avanza por una trayectoria determinada. En los dos primeros, el recorrido le lleva desde el temor a la confianza y desde Ícaro a Orfeo. Este trayecto adquiere un claro sentido autorreferencial y metaliterario, lógico por la posición inicial de los textos, pues los dos sonetos son una especie de dedicatoria en verso dirigida a doña Leonor de Pimentel. Luego, en el grupo de seis, el yo pasa por diversos estados de desengaño (existencial, cortesano, literario, personal…) hasta refugiarse en el sagrado de los libros.

En lo que respecta a los dos sonetos iniciales, esta lectura se corresponde perfectamente con la propuesta de la crítica. Autores como Egido, Campana y Ruiz

Pérez entienden *La Filomena* como un libro fundamentalmente metapoético, lectura que explicaría el peso que cobran en el volumen las polémicas literarias: contra Torres Rámila, los cultos, Cervantes, incluso (Campana, 1999: 16). Así, Egido (1995: 138), quien se centra en la fábula mitológica inicial, destaca cómo la materia lopesca se torna metapoética. También lo enfatiza Campana (2000: 428), quien lo aplica a todo el libro. Para ella, *La Filomena* es "un cancionero no ya amoroso, sino metapoético, pues su tema principal es la literatura". Concretamente, Campana subraya el papel que desempeñan ahí las composiciones finales: el soneto "*Multum legendum*", la silva "A Juan de Piña" y el soneto "La calidad elementar resiste". Concretamente, el último cumpliría

> la doble función de exaltación del amor platónico –tema ya tratado en la epístola cuarta del libro, en la que el autor defiende la pureza de su amor por Marta de Nevares– y de réplica a la oscuridad de Góngora, oponiendo a la complicación formal del culteranismo la complejidad conceptual del estilo llano. (Campana, 2000: 427)

De hecho, su situación al final de la obra, en el lugar de las "composiciones espirituales que tradicionalmente cierran los cancioneros" (Campana, 2000: 427), sería esencial para el libro, al que daría coherencia, reforzando su mensaje metapoético. Se trata, además, de un mensaje que Campana ve anunciado en los dos poemas anteriores. Estos se unen a "La calidad elementar" para formar un cierre "tripartito" que

> retoma las varias alusiones a las controversias poéticas diseminadas en la obra y refleja el intento de Lope de conferir unidad a un conjunto de piezas compuestas en diferentes ocasiones y con diferente finalidad, ensamblándolas de manera que los diversos fragmentos converjan en un «todo» amalgamado por el tono polémico y los temas literarios, en lugar del intimismo amoroso típico de los cancioneros petrarquistas. Podemos, por lo tanto, afirmar que la dedicatoria, el prólogo, los sonetos prologales y las composiciones finales forman la *cornice* dentro de la que se desarrolla una obra que aspira a ser un cancionero no ya amoroso, sino metapoético, pues su tema principal es la literatura. (Campana, 2000: 428)

Por último, Ruiz Pérez también entiende el libro como una propuesta metapoética evidenciada en la contribución más original del volumen, la "Segunda parte" de "La Filomena". Allí, Lope convierte al ruiseñor en portavoz de su estética e incluye conexiones con la primera parte (el ruiseñor es también Filomela, que es también el libro). Estas conexiones hacen de la fábula una autoapología donde el Fénix responde "a las censuras recibidas desde posiciones marcadamente clasicistas" (Ruiz Pérez, 2005: 213). De este modo, *La Filomena* funcionaría como una construcción novedosa en la estética lopesca, como se puede apreciar si nos centramos en el yo poético que se destila del mismo: "el 'yo' que hace aflorar Lope no es el sujeto íntimo y sentimental de la poesía amorosa precedente, dechado de la lírica renacentista, sino el yo autorial que se concibe desde la moderna conciencia de la propia escritura y su valor" (2005: 214). Se trata,

pues, de un sujeto lírico alejado de la teatralización del "dolorido sentir" propia de otros textos lopescos y que está mucho más cercano a la reflexión metaliteraria que caracteriza la conciencia autorial de Cervantes y Góngora (Ruiz Pérez, 2006 y 2009). En la arquitectura de *La Filomena*, "La calidad elementar" resulta esencial como modo de dignificar de los amores de Lope y Marta de Nevares (sublimada en Marcia Leonarda), pues el soneto ensalza un neoplatonismo que transforma esos amores y que sirve, como tantos otros pasajes del libro, para privilegiar "la dimensión de poeta sobre la de amante" (Ruiz Pérez, 2005: 198). Ni que decir tiene que este énfasis en lo literario explicaría la presencia de referencias a diversas polémicas que han llamado la atención de críticos como Orozco Díaz (1973: 329-337), Conde Parrado (2015), etc., quienes han visto en ellas la esencia del volumen.

Conclusión

Nuestro trabajo acerca de la voz lírica en los sonetos de *La Filomena* confirma algunas de las conclusiones de la crítica sobre el sentido del libro. Así, la trayectoria del yo lírico hacia Orfeo en los dos sonetos iniciales anuncia un interés metapoético que va a teñir la primera parte de la fábula de la Filomena y que confirma la "Segunda parte" de la misma, con el debate del tordo y el ruiseñor. Sin embargo, y por otra parte, parece difícil sostener que en el grupo de seis sonetos primen los intereses metaliterarios. Más bien, en ellos el sujeto poético recorre una especie de "camino de perfección" plagado de desengaños de muy diversa índole. Tras constatar la fuerza destructora del tiempo, la doblez de la gente, la vanidad de las esperanzas políticas, la crueldad de los críticos y la inconstancia de los falsos amigos, el yo lírico decide buscar refugio en los libros de "*Multum legendum*", soneto que se revela como la pieza fundamental de la serie, pues le otorga sentido y destino a la misma. En ella, el desengaño literario es solo uno de los diversos reveses y desilusiones que experimenta la voz lírica, en quien prima una preocupación moral. Incluso si añadimos a este corpus los dos poemas finales de *La Filomena* –la silva "A Juan de Piña" y el soneto clave que cierra el libro–, el panorama sigue siendo similar. Es cierto que en la silva el elemento literario es esencial, pues en ella el sujeto poético se presenta como un escritor identificable con Lope de Vega, amigo de otro poeta –Juan de Piña– y preocupado por temas literarios, como, en este caso, la baja calidad de la poesía del momento. Además, resaltemos que el poema retoma la figura de Marsias (p. 347), que también encontramos en el soneto "A Juan de Piña", arriba comentado. Sin embargo, la aparición de "La calidad elementar" tras esta composición da un giro a los intereses de la voz lírica. Con este texto como destino final, el sujeto lírico pasa de lo metapoético a lo moral, como en la serie de seis sonetos. Esto nos invita a interpretar la silva como una muestra más de desengaño que llevaría al recogimiento y aspiración a la "virtud celeste" (p. 349) de los versos finales del libro. En este sentido, "La calidad elementar" ejerce la función de los

sonetos espirituales que llevan cerrando cancioneros occidentales desde tiempos de Petrarca (Campana, 2000: 427): trazan una trayectoria de elevación ascética que permite leer el libro con sentido moral. En el caso de las *Rimas*, nos referimos a los sonetos "Alfa y Omega Jehová" (vol. I, pp. 621-623) –si consideramos como cancionero solamente los "Doscientos sonetos"– o "*Natura paucis contenta*" (vol. II, p. 351) –si nos fijamos en la totalidad del volumen, como parece más prudente–. En las *Rimas sacras*, que ya es un cancionero sacro, ese papel lo desempeñaría "El alma a su Dios" (pp. 263-265). Como ellos, "La calidad elementar" da una clave de lectura moral que se impone al conjunto de *La Filomena*, superponiéndose al importantísimo contenido metapoético que también caracteriza el libro.

En suma, la voz lírica de los sonetos de *La Filomena* responde a las líneas propuestas por críticos como Campana y Ruiz Pérez, quienes enfatizaban el sentido metaliterario del libro y, por tanto, de un sujeto lírico que se presenta como poeta, más que como amante. Sin embargo, el personaje que crean los sonetos nos mueve a añadir que *La Filomena* supedita estos intereses literarios a otros morales. Estos presentan una voz desengañada que pasa por diferentes experiencias –vitales y, sobre todo, literarias– para acabar acogiéndose al refugio que le proponen los libros y la virtud, cantados en los sonetos "*Multum legendum*" y "La calidad elementar". Más que un "cancionero [. . .] metapoético" (Campana, 2000: 428), el libro se revela como un cancionero neoestoico, cuya voz lírica es un personaje refinado y filosófico, desengañado del mundillo literario y las ambiciones cortesanas, muy en la línea del epígrafe de la obra, que la crítica parece haber dejado de lado y que glosa Pedraza Jiménez (2003: 155): "Frente a los jactanciosos motes que empleó en portadas anteriores (recordemos el 'unicus aut peregrinus'), el elegido para esta ocasión es una muestra de neoestoicismo: *Nec timui. Nec volui* ('Ni temí. Ni deseé')". El sujeto lírico que esbozan los sonetos está en perfecta consonancia con ese lema.

Bibliografía

Alonso, Dámaso, *Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos*, Madrid, Gredos, 1971.

Antonucci, Fausta, «Los sonetos amorosos en díptico de Lope de Vega», *Arte Nuevo*, 4, 2017, pp. 383-414.

Arellano, Ignacio, (ed)., Lope de Vega Carpio, *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos*, Madrid, Iberoamericana, 2019.

Arriaga Navarro, Marx, «La función del soneto en 134 comedias atribuidas a Lope de Vega», *Arte Nuevo*, 5, 2018, pp. 61-121.

Brown, Gary J., «Lope de Vega's Epigrammatic Poetic for the Sonnet», *Modern Language Notes*, 93, 1978, pp. 218-232.

—, «Rhetoric as Structure in the Siglo de Oro Love Sonnet», *Hispanófila*, 66, 1979, pp. 9-39.

Caamaño Rojo, María José, «El soneto está bien en los que aguardan», en *Cuatrocientos años del Arte nuevo de hacer comedias*, ed. de Germán Vega García-Luengos y Héctor Urzaiz Tortajada, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2010, pp. 295-304.

Calderón de la Barca, Pedro, *Poesía*, ed. de Luis Iglesias Feijoo y Antonio Sánchez Jiménez, Madrid, Cátedra, 2018.

Campana, Patrizia, «Hacia una edición anotada de *La Filomena* de Lope de Vega: la Epístola a don Juan de Arguijo», en *Edición y anotación de textos. Actas del Primer Congreso de Jóvenes Filólogos*, A Coruña, Universidade da Coruña, 1998, pp. 135-144.

—, *La Filomena de Lope de Vega,* tesis doctoral inédita, Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona, 1999.

—, «*La Filomena* de Lope como género literario», en *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, Madrid 6-11 de julio de 1998*, ed. de Florencio Sevilla Arroyo, Carlos Alvar Ezquerra, vol. I, Madrid, Castalia, 2000, pp. 425-432.

—, «La silva en Lope de Vega», en *Actas del V Congreso Internacional de la Asociación Internacional Siglo de Oro (AISO): Münster, 1999*, ed. de Christoph Strosetzki, Madrid, Iberoamericana, 2001, pp. 249-259.

Carreño, Antonio, (ed)., Lope de Vega Carpio, *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos*, Salamanca, Almar, 2002.

—, Lope de Vega Carpio, *La Filomena*, en Lope de Vega. *Poesía, IV. La Filomena. La Circe,* Madrid, Biblioteca Castro, 2003, pp. 1-349.

Conde Parrado, Pedro, (ed)., Lope de Vega Carpio, «Epístolas de *La Filomena* de Lope de Vega», http://obvil.sorbonne-universite.site/corpus/gongora/1621_censura-lope (última consulta el 30 de junio de 2019).

Conde Parrado, Pedro, y Xavier Tubau Moreu, (eds)., *Expostulatio Spongiae. En defensa de Lope de Vega*, Madrid, Gredos, 2015.

Conti, Natale, *Mythologiae, sive explicationis fabvlarum libri decem, in quibus omnia prope naturalis et moralis philosophia dogmata contenta fuisse*, Frankfurt, herederos de Andrea Wechel, 1596.

Cossío, José María de, *Fábulas mitológicas en España*, 2 vols., Madrid, Istmo, 1998.

Crivellari, Daniele, «De sonetos y graciosos en dos comedias de Lope», *Artifara*, 19, 2019, pp. 85-99.

Cuiñas Gómez, Macarena, (ed)., Lope de Vega Carpio, *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos,* Madrid, Cátedra, 2008.

Delano, Lucile K., «The Relation of Lope de Vega's Separate Sonnets to Those in His *Comedias*», *Hispania*, 10, 1927, pp. 307-320.

—, «An Analysis of the Sonnets in Lope de Vega's *Comedias*», *Hispania*, 12, 1929, pp. 119-140.

—, «Lope de Vega's *Gracioso* Ridicules the Sonnet», *Hispania*, 17, 1934, pp. 19-34.

—, *A Critical Index of the Sonnets in the Plays of Lope de Vega*, Toronto, The University of Toronto Press, 1935.

Di Pastena, Enrico, (ed)., Juan Pérez de Montalbán, *Fama póstuma a la vida y muerte del doctor frey Lope Félix de Vega Capio y elogios panegíricos a la inmortalidad de su nombre,* Pisa, ETS, 2001,

Dunn, Peter N., «Some Uses of Sonnets in the Plays of Lope de Vega», *Bulletin of Hispanic Studies*, 34, 1957, pp. 213-222.

Egido, Aurora, «Escritura y poesía: Lope al pie de la letra», *Edad de Oro*, 14, 1995, pp. 121-150.

Entrambasaguas, Joaquín de, *Estudios sobre Lope de Vega*, 3 vols., Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1967.

Festini, Patricia, «"Los comendadores, por mi mal os vi…" Presencia de la lírica en *Los comendadores de Córdoba* de Lope de Vega», en *El hispanismo al final del milenio. V Congreso Argentino de Hispanistas,* Córdoba, Comunicarte, 2010, pp. 333-342.

Folgar Brea, Esteban, *Las silvas de Lope de Vega*, Madrid, Bubok, 2010.

García Fernández, Óscar, «"Adiós, solteras, de embelecos llenas"… Los sonetos de Lope de Vega en las Flores de poetas ilustres», en *En teoría hablamos de literatura. Actas del III Congreso de ALEPH,* ed. A. C. Morón Espinosa y J. M. Ruiz Martínez, Granada, Dauro, 2006, pp. 454-460.

García Tapia, Nicolás, «Some Designs of Jerónimo de Ayanz (c. 1550-1613) Relating to Mining, Metalurgy and Steam Pumps», *History of Technology,* 14, 1992, pp. 135-149.

—, *Patentes de invención españolas en el Siglo de Oro*, Madrid, Registro de la Propiedad Industrial, Ministerio de Industria y Tecnología, 1994.

—, «The Repercussions of Spanish Technology in the Discovery of the American Continent», *Icon*, 5, 1999, pp. 113-127.

—, *Jerónimo de Ayanz y Beaumont: un inventor navarro, 1553-1613*, Pamplona, Departamento de Educación y Cultura, 2001.

García Tapia, Nicolás, y Jesús Carrillo Castillo, *Tecnología e imperio. Ingenios y leyendas del Siglo de Oro,* Madrid, Nivola, 2002.

García Tapia, Nicolás, Carlos Jiménez Muñoz y Andrés Martínez de Azagra Paredes, «Ciencia en el Barroco español: nuevas fuentes documentales de Jerónimo de Ayanz», *Asclepio: Revista de Historia de la Medicina y de la Ciencia,* 68, 2016, p. 122, http://dx.doi.org/10.3989/asclepio.2016.01

González-Barrera, Joaquín, *Expostulatio Spongiae. Fuego cruzado en el nombre de Lope,* Kassel, Reichenberger, 2011.

—, «El tordo, la abubilla y el ruiseñor: estampas de la guerra de la *Spongia* en *La Filomena*», *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, 88, 2012, pp. 153-168.

Guillén, Claudio, «Las epístolas de Lope de Vega», *Edad de Oro*, 14, 1995, pp. 161-178.

Hugon, Alain, «Baltasar de Zúñiga et le valimiento: la question de la transition», *Dix-septième Siècle*, 2012-2013, 256, pp. 439-457.

Jörder, Otto, *Die Formen des Sonetts bei Lope de Vega*, Halle, Max Niemeyer, 1936.

Kappés Le Moing, Morgane, «Le rencontré du poète et du mécène dans l'epître de Lope de Vega au comte de Lemos dans *La Filomena*», *Cahiers du GRIAS,* 13, 2008, pp. 273-285.

Leuci, Verónica, «Lope de Vega y el soneto: algunas reflexiones en torno a la autorreferencia», *Espéculo. Revista de Estudios Literarios*, 37, 2007, https://webs.ucm.es/info/especulo/numero37/vesoneto.html#.

Llamas Martínez, Jacobo, y Antonio Sánchez Jiménez, «Los sonetos a la muerte del rayo del septentrión: Lope de Vega y Quevedo sobre Gustavo Adolfo de Suecia», *Studia Aurea*, 8, 2014, pp. 7-33.

Marcos Álvarez, F., «Nuevos datos sobre *La Filomena* de Lope de Vega», en *Miscelánea de Estudios Hispánicos. Homenaje de los hispanistas de Suiza a Ramón Sugranyes de Franch*, ed. de Luis López Molina, Montserrat, Abadia de Montserrat, 1982, pp. 221-248.

Mata Induráin, Carlos, «Amor humano y amor divino en los sonetos insertos en *El peregrino en su patria* de Lope de Vega», en «*Doctos libros juntos». Homenaje al profesor Ignacio Arellano Ayuso,* ed. de Victoriano Roncero López y Juan Manuel Escudero Baztán, Madrid, Iberoamericana, 2018, pp. 369-388.

Matas Caballero, Juan, «La sátira contra la "nueva poesía" en *La Filomena* de Lope de Vega», en *Estudios de literatura comparada: norte y sur, la sátira, transferencia y recepción de géneros y formas textuales*, ed. de José Enrique Martínez Fernández, León, Universidad de León, 2002, pp. 375-390.

Millé y Giménez, Juan, «La epístola de Lope de Vega al doctor Gregorio de Angulo», *Bulletin Hispanique*, 37, 1935, pp. 159-188.

Montesinos, José F., *Estudios sobre Lope de Vega*, Salamanca, Anaya, 1967.

Orozco Díaz, Emilio, *Lope y Góngora frente a frente*, Madrid, Gredos, 1973.

Pedraza Jiménez, Felipe B., (ed)., Lope de Vega Carpio, *Rimas*, 2 vols., Ciudad Real, Universidad de Castilla-La Mancha, 1993-1994.

—, *El universo lírico de Lope de Vega*, Madrid, Laberinto, 2003.

Pitel, Anne-Hélène, *Le prosimètre dans l'oeuvre de Lope de Vega, de la Arcadia (1598) à La Dorotea (1632),* Vigo, Academia del Hispanismo, 2011.

Presotto, Marco, «Apuntes sobre el soneto "La calidad elementar resiste" y La dama boba», *Anuario Lope de Vega*, 19, 2013, pp. 204-216.

Profeti, Maria Grazia, *Nell' officina di Lope*, Firenze, Alinea, 1999a.

—, (ed)., Lope de Vega Carpio, *La selva sin amor*, Firenze, Alinea, 1999b.

—, «Los "últimos versos" de Lope de Vega», en *En buena compañía. Estudios en honor de Luciano García Lorenzo,* ed. de J. Álvarez Barrientos et alii, Madrid, CSIC, 2009, pp. 557-563.

Ravisius Textor, Johannes, *Officinae epitome*, 2 vols., Lyon, Seb. Gryphius, 1560.

Restrepo Ramírez, Santiago, «Otra escaramuza más en la rivalidad temprana entre Lope de Vega y Góngora: el soneto esdrújulo de *El caballero del milagro*», *Studia Aurea*, 11, 2017, pp. 551-571.

Ripa, Cesare, *Iconologia*, ed. de Mario Buscaroli, 2 vols., Torino, Fògola, 1988.

Roig Miranda, Marie, «Los nueve sonetos de *El perro del hortelano* de Lope de Vega», en *El Siglo de Oro a escena. Homenaje a Marc Vitse*, ed. de Odette Gorse y Fréderic Serralta, Toulouse, PUM, 2006, pp. 893-906.

Romanos, Melchora, «Convergencias intradramáticas y extradramáticas del soneto en el teatro de Lope de Vega», en *Locos, figurones y quijotes en el teatro de los Siglos de Oro. Actas selectas del XII Congreso de la AITENSO (Almagro, 15-17 julio 2005),* ed. de Germán Vega García-Luengos y Rafael González Cañal, Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha, 2007, pp. 407-416.

Rozas, Juan Manuel y Jesús Cañas Murillo, (eds)., Lope de Vega Carpio, *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos*, Madrid, Castalia, 2005.

Ruiz Pérez, Pedro, «Lope en Filomena: mitografía y mitificación», *Anuario Lope de Vega,* 11, 2005, pp. 195-220.

—, *La distinción cervantina: poética e historia,* Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2006.

—, *La rúbrica del poeta: la expresión de la autoconciencia poética de Boscán a Góngora,* Valladolid, Fastiginia, 2009.

Salustio Crispo, Cayo, *Catilina. Iugurtha. Orationes et epistulae excerptae de historiis,* ed. de Axel W. Ahlberg, Leipzig. Teubner, 1919.

Sánchez Jiménez, Antonio, «"Casta Susana": el baño de Susana, voyeurismo y écfrasis en un soneto de Lope de Vega», *Neophilologus*, 93, 2009, pp. 69-80.

—, «La poética de la noche en siete sonetos apelativos de Lope de Vega (*Rimas, La prueba de los amigos, La noche toledana, El mayor imposible*): estudio de una fórmula literaria», *e-Humanista*, 22, 2012, pp. 357-374.

—, «Otro soneto apelativo a la noche en Lope de Vega: *El príncipe perfeto* (c. 1612-1614)», *e-Humanista*, 27, 2014, pp. 407-414.

—, «Lope de Vega contra los leguleyos: el soneto epitafio a don Francisco de la Cueva (1628) y su contexto», *Atalanta*, 3, 2015, pp. 29-52.
—, «Avatares de un soneto del *Laurel de Apolo* (1630), de Lope de Vega: "Vengó la muerte, hermosa Catalina"», *Etiópicas*, 14, 2018a, pp. 1-15.
—, «Un oscuro soneto de Lope de Vega al escudete de Paravicino: "En vano oprimes con la mano impura"», *Anuario Lope de Vega*, 24, 2018b, pp. 288-302.
—, «Lope de Vega et le cheval de Séius: les sonnets du *Laurel de Apolo* (1630)», en La tradition européenne du sonnet, ed. de Patrick Labarthe y Johannes Bartuschat, Genève, Slatkine, 2019, pp. 143-163.
Sobejano, Gonzalo, «La digresión en la prosa narrativa de Lope de Vega y en su poesía epistolar», en *Estudios ofrecidos a Emilio Alarcos Llorach*, ed. de Emilio Alarcos Llorach y M. V. Conde, vol. 2, Oviedo, Universidad de Oviedo, 1977, pp. 469-494.
—, «Lope de Vega y la epístola poética», en *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro: actas del II Congreso Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro*, ed. de Manuel García Martín, vol. I, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1993, pp. 17-36.
Tubau, Xavier, *Una polémica literaria. Lope de Vega y Diego de Colmenares,* Madrid, Iberoamericana, 2007.
Vega Carpio, Lope de, *Arcadia. Prosas y versos*, ed. de Antonio Sánchez Jiménez, Madrid, Cátedra, 2012.
—, *La dama boba*, ed. Marco Presotto, en *Comedias de Lope de Vega. Parte IX*, coord. de Marco Presotto, vol. III, Lérida, Milenio, 2007, pp. 1293-1466.
—, *La Circe, con otras rimas y prosas*, 1624, en *Lope de Vega. Poesía, IV. La Filomena. La Circe,* ed. de Antonio Carreño, Madrid, Biblioteca Castro, 2003, pp. 351-747.
—, *El hijo pródigo,* en *Las bodas entre el Alma y el Amor divino. El hijo pródigo,* ed. de José Enrique Duarte, Kassel, Reichenberger, 2017, pp. 159-269.
—, *La Filomena*, en *Lope de Vega. Poesía, IV. La Filomena. La Circe*, ed. de Antonio Carreño, Madrid, Biblioteca Castro, 2003, pp. 1-349.
—, *Novelas a Marcia Leonarda*, ed. de Antonio Carreño, Madrid, Cátedra, 2002.
—, *Rimas*, 2 vols., ed. de Felipe B. Pedraza Jiménez, Ciudad Real, Universidad de Castilla-La Mancha, 1993-1994.
—, Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos, ed. de Antonio Carreño, Salamanca, Almar, 2002.
—, *Rimas sacras*, ed. de Antonio Carreño y Antonio Sánchez Jiménez, Madrid, Iberoamericana, 2006.
Vélez Sainz, Julio, *El rey planeta: suerte de una divisa en el entramado encomiástico en torno a Felipe IV*, Madrid, Iberoamericana, 2017.
Vinatea Recoba, Martina, *Epístola de Amarilis a Belardo*, Madrid, Iberoamericana, 2009.
Zamora Lucas, Florentino, (ed)., Lope de Vega Carpio, *Lope de Vega: Poesías preliminares de libros,* Madrid, CSIC, 1960.

Zapata, Almudena, «Progne y Filomena: la leyenda en las fuentes clásicas y su tradición en la literatura española hasta Lope de Vega», *Estudios Clásicos*, 29, 1987, pp. 23-58.

Zapata de Chaves, Luis, *Miscelánea*, ed. de Isidoro Montiel, 2 vols., Madrid, Castilla, 1949.

Teoría y práctica de la guerra: Francisco de Pedrosa y un episodio sobre la toma de África

Marco Federici
albricia@libero.it

Recepción: 27/01/2020, Aceptación: 05/06/2020, Publicación: 07/12/2020

Resumen
El *Arte y suplimento Re militar* de Francisco de Pedrosa (Nápoles, 1541) es un texto poco estudiado que pertenece al género del *ars militaris*. El artículo pretende ofrecer nuevas informaciones sobre este poderoso impreso a partir de su imponente aparato iconográfico; en el cual se observan varias analogías con la obra de Roberto Valturio. Además, el estudio se detiene en el análisis del significativo ingenio del puente de galeras; se trata de un estratagema que García de Toledo empleó en la conquista de la ciudad tunecina de Al-Mahdiyya (1550), tal vez inspirado en la literatura militar clásica, explicado por Valturio y Pedrosa, y adaptado a exigencias escénicas de la monarquía y sobre todo a las necesidades bélicas de la batalla.

Palabras clave
Francisco de Pedrosa; Pedro de Salazar; Reino de Nápoles; literatura militar.

Abstract
Theory and practice of war: Francisco de Pedrosa and an episode about the conquest of Africa.
The *Arte y suplimento Re militar* by Francisco de Pedrosa (Naples, 1541) is a less studied book, that belongs to the genre of the *ars militaris*. The article aims to offer new informations on this important book starting from its important iconographic apparatus: it has several affinities with the work of Roberto Valturio. In addition, the essay is concentrated in the analysis of the significant artifice of the galleys bridge; it is a ruse that García de Toledo used in the conquest of the Tunisian city Al-Mahdiyya (1550), maybe inspired by classical military literature, explained by Valturio and Pedrosa; it was adapted to the scenic requirements of the monarchy and above all to the war needs of the battle.

Keywords
Francisco de Pedrosa; Pedro de Salazar; Kingdom of Naples; military literature.

ISSN 2462-6813 (papel), ISSN 1988-1088 (en línea)
https://doi.org/10.5565/rev/studiaaurea.386

La victoria en la guerra no depende completamente del número o del simple valor: sólo la destreza y la disciplina la asegurarán

(Vegecio, Recopilación sobre las instituciones militares, I, 1)

En 1541, en los talleres napolitanos de Juan Sultzbach, vio la luz la que hasta hoy sigue siendo la primera obra en castellano bajo el virreinato de don Pedro Álvarez de Toledo (1532-1553): el *Arte y suplimento Re militar*, tratado bélico de Francisco de Pedrosa[1]. El poderoso impreso en octavo consta de 239 hojas, y apareció después de un silencio editorial de diecisiete años, es decir, cuando en 1524 se publicó la segunda edición de la *Propalladia* de Bartolomé Torres Naharro, cuya *editio princeps* de 1517 representa hoy en día el primer texto en castellano que apareció en el Reino de Nápoles[2].

La bellísima portada, orlada y grabada, lleva el título en letra gótica (en dos líneas) y la indicación del privilegio en redonda (en una línea al pié de la página), sin dar noticia del nombre del autor ni de los datos de impresión, que se hallan respectivamente en la primera hoja del texto (f. A1) –repitiéndose al principio de cada capítulo– y en el colofón.

A continuación se ofrece la descripción tipográfica:

Arte y Suplimen- | to Remilitar | [Adorno tipográfico] | Con gracia y Previlegio.

En 8º 239 ff. Colación: [✠]5, A-Z8, 2A-2G8, 2H3.

Descripción interna: f. [1r]: Portada; ff. [1-5v]: Tabla de toda la obra; f. [6r]: Prólogo "A los mañificos lectores"; f. [6v]: Tabla tercera: de todos los mas de los errores: quen todo el vo | lumen del libro: y en las partes y diciones de la escri | tura suya: se contienen; ff. [7r-9v (A1-A3v)]: Aqui comiença | el Libro primo de larte y suplimento Remilitar conpue- | sto y sacado: de muchas ystorias: modernas: et antiguas: y de muchos precetores de melicia: antiguos y modernos: ansi Grie | gos como latinos: por Francisco de Pedrosa: Español: de la | muy noble Ciudad: de Toro: Honbre darmas: enla: Yta | lia dela Catolica: y Cesarea: Maiestad: de don Car | los: quinto deste nonbre Enperador de Alema- | ña: y primo Rey Despaña: amigable-

1. Hemos consultado el ejemplar conservado en la Biblioteca Nacional de España (signatura R/35548); véanse al respecto González Castrillo (1996: n. 132), Millares Carlo (1977: 283-284, n. 187) y Almirante (1876: 602-603). En tiempos más recientes la obra ha sido catalogada en EDISNA: *Editoria Ispanica nel Regno di Napoli (1503-1507)* [www.ispanica.unior.it], ficha n. 366 compilada por Laura Rodríguez Fernández; actualmente, dicho catálogo no resulta consultable. En el ejemplar de la Biblioteca Nacional de España faltan dos pliegos (C y D) y dos hojas (O1 y O8). Hemos localizado un segundo ejemplar en la Biblioteca de la Real Academia de la Historia, donde también faltan algunas hojas.

2. Sobre la *Propalladia* y el contexto napolitano se remite a Sánchez García (2013). Sobre la producción literaria en castellano en la Nápoles de la primera mitad del XVI, véanse sobre todo Sánchez García (2007, 2013 y 2016); sobre las influencias literarias en el contexto napolitano de la época véanse Fosalba (2017 y 2018) y Torre Ávalos (2019).

> mente | deregido: yendereçado: al muy Noble | y virtuosisimo Señor Joan de Joa/ | ra: Capitan del Gran Castil | Novo de Napoles. || Proemio de la Obra ("Costunbre Antigua: asi mismo moderna: es ya sido de todos..."); ff. [10r-23r (A4-E)]: AQui comiença el Libro primo de larte y suplimento Remilitar conpuesto y sacado: de muchas ystorias: modernas: et antiguas: y de muchos precetores de milicia antiguos y modernos ansi griegos como latinos: por Francisco de pedrosa: español: dela muy noble ciudad: de Toro: onbre darmas enla: ytalia: dela Catolica: y Cesarea: Maesta: de don Carlos quinto deste nonbre Enperador de Alemaña: y primo Rey despaña: amigablemente diregido y endereçado: al muy Noble y virtuosisimo señor Joan de Joara alCayde del gran Castilnovo de Napoles. || "Capitulo Primo»; ff. [23v-29v (E-E7v)]: Libro Segundo; ff. [30r-75v (E8-Mv)]: Libro Tercero; ff. [76r-107v (M2-Q3v]: Libro Quarto; ff. [108r-136r (Q4-T7r)]: Libro Quinto; ff. [136v-160v (T7v-Y7v)]: Libro Sesto; ff. [161r-190r (Y8r-Cc5r)]: Libro Setimo; ff. [190v-214r (Cc5v-Ff5)]: Libro Otavo; ff. [214v-228r (Ff5v-Hh3)]: Libro Nono; ff. [228v (Hh3v)]; Colophón ("Aqui fenecen los Libros de larte y suplimento Re | militar empremidos en la muy Mañifica Ciudad | de Napoles por Mastro Juan sultzbach Ale | man enelaño de nuestro Siñor. 1541. | a di oto de Julio").

En el grabado del frontispicio (Fig. 1) se retrata a un caballero con armadura y al lado de su caballo, sentado, en el acto de escribir; la imagen bien se adapta a la obra, pues corresponde al perfil de su autor: Francisco de Pedrosa era un soldado de la milicia española, y combatió en las guerras italianas de la Corona Católica de Carlos V contra los franceses. Tras muchos años de experiencia se dedicó a la escritura de un tratado de arte militar, con declarada intención didáctica y para que los hechos de las antiguas batallas no cayeran en el olvido. Se trata de un género literario –el Arte Militar– de mucho éxito en el siglo XVI, "consecuencia del sentimiento bélico que presidía la vida del hombre en aquel tiempo" y entre cuyos rasgos característicos destaca "la fascinación que sus autores manifestaron ante las grandes obras y hechos de armas del pasado grecorromano" (González Castrillo 2017: 134).

En el proemio al lector, Pedrosa declara que en el momento de la escritura llevaba treinta y ocho años de experiencia en la milicia –es decir, que empezó a servir la Corona de España alrededor de 1503, año de la anexión del Reino de Nápoles– y que este largo ejercicio militar y su experiencia le servían de amparo contra sus detractores. Además, el escritor parece defenderse de críticas ajenas, murmuraciones sobre su competencia en la escritura y en el estilo, intentando remediar presuntas faltas de conocimiento literario por su cargo militar[3].

Poco o nada se conoce de este autor, y las escasas informaciones llegan de las páginas preliminares del impreso napolitano, el único nacido de su pluma que

3. Todo esto parece remitir a un tópico literario, ya que se trataría de un aspecto que igualmente se encuentra en otros impresos de arte militar que se publicaron en el siglo XVI (González Castrillo 2000: 16, 20-21).

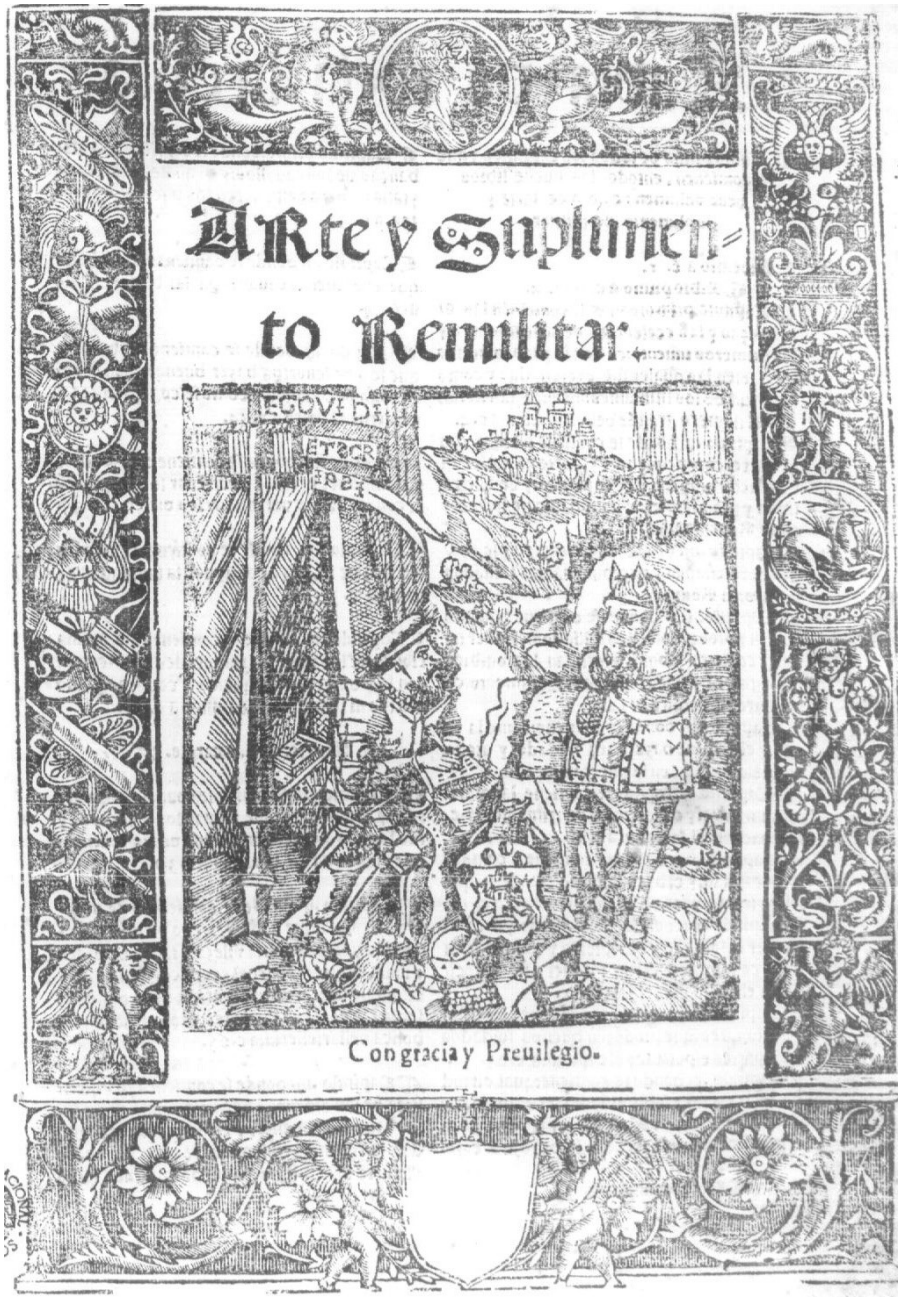


Figura 1

Título de la cubierta de la obra de Francisco de Pedrosa, *Arte y suplemento Re militar*, Nápoles, 1541. Biblioteca Nacional de España (signatura R/35548)

actualmente conocemos[4]. Natural de la ciudad de Toro (provincia de Zamora), el autor no deja de hacer alarde de méritos al explicar que su obra es la primera que recoge y reúne las hazañas del pasado y, a manera de compendio, pretende colmar un auténtico vacío y "suple por todos aquellos los quales han escrito preceptos militares y de guerra" (f.Av); de hecho, esta pretensión de originalidad ya se entiende a partir del título, que define el tratado napolitano como una obra que renueva el tema del *ars militaris*, al añadir los ejemplos de los clásicos integrados junto a algunos hechos de la modernidad. En realidad, "Escritores griegos y latinos aparecen citados con profusión en dichos libros con valor de indiscutibles autoridades» (González Castrillo 2017: 134); así que el autor tampoco se aleja mucho del canon literario de este género de libros de tema bélico –es decir, la referencia a ejemplos de la antigüedad– bien identificado a lo largo del *corpus* examinado por González Castrillo (2000) y que ya podía encontrarse en el *Tratado de Re Militari* de Diego de Salazar (1536). Además, la acogida de modelos militares de la antigüedad "no era sino la consecuencia lógica de la corriente humanística imperante en la época, que propugnaba la vuelta a los modelos clásicos, y la milicia no fue una excepción" (González Castrillo 2017: 135).

Los seis folios del proemio contienen un buen número de informaciones de gran interés: ahí se le dedica la obra a don Joan de Joara, "capitán del gran Castilnovo de Nápoles", bajo el mando del cual Pedrosa tal vez había combatido y de quien aún menos se sabe. Esta dedicatoria es una verdadera alabanza a Joara, a quien el autor se dirige con frecuencia y define como "la más eficace y principal causa de ponerme en todo esto", con clara alusión a la escritura de su tratado. De esas páginas también se deduce que Pedrosa debió de participar en las sanguinolentas batallas por la posesión del Ducado de Milán (1521-1524), y que vivió en Nápoles en tiempo de Gonzalo Fernández de Córdoba, al lado del cual Pedrosa debió combatir en las guerras de Italia.

Según afirma Pedrosa, fue Joara quien le mandó escribir sobre esas guerras entre españoles y franceses en Italia, hasta comisionarle la redacción de una historia del Gran Capitán "por no aver español ni otro ninguno que la quisiere escrivir bien sino mendosamente". De esta historia, que el autor dice haber compuesto después de terminar los nueve libros del *Arte y suplimento Re militar*, no tenemos noticias todavía. No obstante, en su tratado militar Pedrosa celebra al Gran Capitán como heredero de los antiguos guerreros grecorromanos, lo que podría sugerir una antelación de los contenidos de la historia que ahí anunciaba.

Sin embargo, la afirmación de Pedrosa parece bastante singular teniendo en cuenta la abundante tradición impresa sobre la vida y las hazañas del Gran

4. A nivel biográfico, nada aportan González Castrillo (2000 y 2017) y Mondola (2016). No se han encontrado hasta hoy noticias sobre el autor en el archivo histórico de Nápoles, que como se sabe sufrió la pérdida de documentos virreinales en el incendio de 1946.

Capitán, y el hecho de que el texto que encabeza esta larga tradición –el *De bis recepta Parthenope* de Cantalicio (1506)– fuese compuesto justo bajo la jurisdición del mismo virrey Fernández de Córdoba[5]. La frase podría entonces aludir a la construcción del mito literario, y no tanto a la necesidad de una verdadera obra biográfica compuesta por un posible testigo directo de los acontecimientos.

En el impreso napolitano advertimos que al arte militar se le da el lugar más alto de entre las demás ciencias, lo cual se adapta bien a la mentalidad y a los gustos de don Pedro de Toledo, que orientaba sus preferencias literarias hacia unas obras de tema histórico y bélico[6]; preferencias que se deducen también del retrato del Virrey que Pietro Giannone hizo en su *Istoria civile del Regno di Napoli* (1723), donde afirma que don Pedro "non meno nell'arte del governo, che militare era peritissimo"[7]. Pero no hay que descartar una eventual predilección por fines políticos, debido sobre todo a una imagen de perfección –tal vez aparente– procedente de la idealización de una antigüedad grecorromana asumida como modelo a imitar. El interés por potenciar esta imagen pública del virrey por parte del mismo Pedro de Toledo, como demuestran las medallas (por ejemplo la de bronce con la inscripción "Pietro Toledo Principe Optimo") loadas por Summonte (*Historia della città e Regno di Napoli*, X: 314) y Tansillo en varios sonetos[8], también dejaría trazas en los relieves y estatua del virrey en el sepulcro en San Giacomo degli Spagnoli por Giovanni da Nola[9].

El *Arte y suplimento* de Pedrosa en su contexto

A parte de la larga tradición impresa de obras de asunto militar en la España renacentista, bien desarrollada por González Castrillo (2000), este género de escritos ya tenía unos antecedentes en la imprenta napolitana, y no representa una plena novedad respecto a los temas: piénsese, por ejemplo, en los impresos de Dal Pozzo, Acquaviva y Della Valle, cuyas ediciones aparecieron respectivamente veintitrés, veintidós y veinte años antes de la de Pedrosa. El *De duello* (Antonio Frezza y Lucio Giovanni Scoppa, 1518) es una transposición en vulgar hecha por el mismo Dal Pozzo de su *Libellus de re militari* (1477), cuyo texto en latín ya tenía su traducción en 1478 (De Blasi-Varvaro 1984: 255). Más que un tratado militar, el *De re militari et singulari certamine* (Ioannes Pasquetto de Sallo, 1519) es una obra que se concentra en el tema del combate, y en la que

5. Sánchez García (2007: 25). Sobre la fortuna editorial de los textos sobre el Gran Capitán véanse Sánchez García (2007: 19-42) y Sánchez García (2011: 151-179).
6. Hernando Sánchez (1988: 13-34).
7. Citamos de la edición milanesa de Nicolò Bettoni (1822: vol. VIII, 7).
8. Véase Tansillo (2011: III, 753, 833-837).
9. Véase Naldi (2016).

se hace referencia a la contemporaneidad mencionando a héroes antiguos y modernos como Federico de Montefeltro o Ramón de Cardona. El *Vallo libro* (Nápoles, Antonio Frezza, 1521) es un manual de arquitectura bélica que conjuga la experiencia militar con la competencias en la construcción de los armamentos y fortificaciones, y por eso mucho se acerca al impreso de Pedrosa. El de Giovanni Battista Della Valle es el primer tratado que se concentra en el tema de la construcción de bastiones, y su éxito lo demuestran las reimpresiones venecianas y francesas (Brunetti 2006: 39). A pesar de esto, no se encuentran otros puntos de contacto entre el *Vallo libro* y el *Arte y suplimento Re militar*.

La principal novedad de la obra del vecino de Toro residiría en una elección lingüística distinta de la hasta ahora empleada y en el tratamiento de las materias ofrecidas a los talleres napolitanos[10]. El castellano de Francisco de Pedrosa –ya esbozado por Mondola (2016)– está plagado de italianismos y cultismos y refleja un interesantísimo mestizaje digno de un estudio más detenido, lo que desborda los propósitos de este artículo[11]. El *Arte y Suplimento* documenta la apertura de la cultura impresa en castellano hacia nuevos géneros, que sigue los gustos y las orientaciones políticas del entonces *pro rex* de Nápoles don Pedro de Toledo (Sánchez García 2012); además, esta edición tan poderosa certificaría una adherencia temática entre los textos escritos en latín y los escritos en *volgare* o en castellano publicados en la Nápoles virreinal; y confirmaría cierta herencia de la tradición aragonesa en la época de la sociedad virreinal, en la exaltación del mundo militar que pertenece a la aristocracia[12].

El aparato iconográfico y su posible fuente

La ejemplaridad del *Arte y suplimento Re militar* reside en su contenido, es decir, en los ejemplos de historia militar antigua y moderna que, al formar parte de un tratado, sirven de modelo para los lectores. Intención didáctica e innovativa están directamente vinculadas, y la ejemplaridad es el hilo conductor de este doble propósito: como queda dicho, ya a partir del título se percibe el deseo de enseñar la maestría en las operaciones de guerra y la adición de nuevos modelos

10. Sobre algunos aspectos lingüísticos véase Mondola (2016), quien además añade noticias sobre el impresor y sobre la recepción del impreso en los catálogos antiguos y modernos.
11. De todas maneras, a partir del análisis lingüístico de Mondola (2016: 127-131) en la obra de Pedrosa encontramos vocablos y tendencias que también aparecen en la *Historia de la guerra y presa de Africa* de Salazar (1552): el lema *espiriencia* (forma desechada en español); la reducción de *-gn* a *-n* o *-ñ* (*dina* en Pedrosa; *insigne*, *insigñe*, *iñoráis* en Salazar); el verbo *sitiar* y sus derivados *sitiador* (Pedrosa) y *sitiado-s* (Salazar); el sustantivo *bastimento-s* como sinónimo de *vitualla*; *centinela-s* –que Mondola (2016: 130) encuentra también en la *Égloga* II de Garcilaso (v. 297)–; *escaramuça*, también empleado por Prudencio de Sandoval (Salazar 2015: lxxvi); *saco* en los sintagmas *meter a saco* (Pedrosa) y *dar saco* (Salazar); el verbo *saquear*; los sustantivos *esquadrón* y *muralla*.
12. Brunetti (2006: 27).

con respecto a las mismas. Cabe añadir que lo que más impresiona en la edición de Pedrosa es la inclusión de un imponente aparato iconográfico que acompaña a la escritura: se trata de veinticinco ilustraciones xilográficas a lo largo del texto que muestran a los soldados con su vestimenta y armamentos, pero que también exhiben casos de táctica militar como, por ejemplo, en materia de disposición y organización del campo ocupado por el ejército (f. R8v).

Esta característica confiere al impreso cierto valor artístico, al ser una edición de envergadura y de lujo sin parangón entre las que se publicaron a lo largo del virreinato de don Pedro de Toledo. El único caso en el que se encuentra un componente gráfico parecido, pero no tan majestuoso, es el texto de Pedro de Salazar sobre la toma de África (1552)[13].

Las imágenes incluidas en el impreso de Pedrosa contienen también representaciones de soldados y armamentos contemporáneos, como por ejemplo la reproducción del carro usado por Pedro Navarro el la batalla de Ravenna de 1512 (Fig. 2)[14].

Destaca también la tortuga (Fig. 3), armamento zoomorfo que también encontramos en el *De re militari* (Verona, 1472), incunable de Roberto Valturio[15].

Este humanista nació en Rimini a comienzos del siglo XV, y su notoriedad se debe a dicho tratado militar que dirigió a su señor Sigismondo Malatesta. El aparato iconográfico procede directamente de los manuscritos (queda conservado uno, fechado en 1462, en la Biblioteca Apostolica Vaticana[16]) y se transmite a la imprenta. Pero, por lo visto, los dibujos contenidos en los códices examinados no se corresponden a los incluidos en los incunables y en los impresos: falta, por ejemplo, en los manuscritos, tanto la representación del dragón como la de algunos caballeros que se hallan debajo de un dosel, que en los originales está vacío.

Se trata de una obra de gran éxito, según demuestran su adaptación al italiano de Paolo Ramusio (Verona, 1483), la impresión en París en el siglo XVI de dos ediciones latinas (Chrétien Wechel, 1532 y 1534) y su traducción francesa

13. Este aparato ilustrativo se evidencia en Federici (2013) y en Salazar (2015).

14. González Castrillo (2017: 139) señala que la referencia a Pedro Navarro y al carro usado en Ravenna contra los franceses se encuentra también en el capítulo IX del ms. *Ardides y estratagemas de guerra* (BNE, signatura II-3126) que "plantea el modo 'de romper y desbaratar a los enemigos en batalla por diversos medios' […] como los 'carros armados con hozes y cuchillos aguzados para cortar en pieças a los enemigos', especie de *carros falcados* que usaron los persas contra Alejandro".

15. Brunetti (2006: 36) se detiene en la imagen de la tortuga en relación con las zoomorfas. La *editio princeps* del texto de Valturio (1472) se conserva en la Biblioteca Civica de Verona, y además existe una ed. facsimilar de ella: R. Valturio, *De re militari*, estudio crítico de Paola Del Bianco, introducción de Franco Cardini, Rimini-Milano, Guaraldi, 2006. Hemos consultado la copia digital de la edición de 1483 por el impresor Bonino de Bonini, que se conserva en la Biblioteca de Catalunya (Mar. 11-f.).

16. No hemos logrado consultar el ms. Urbinate lat. 281, pero en cambio hemos examinado copia del ms. Latin 7236 de la Biblioteca Nacional de París y averiguado la presencia del aparáto iconográfico.

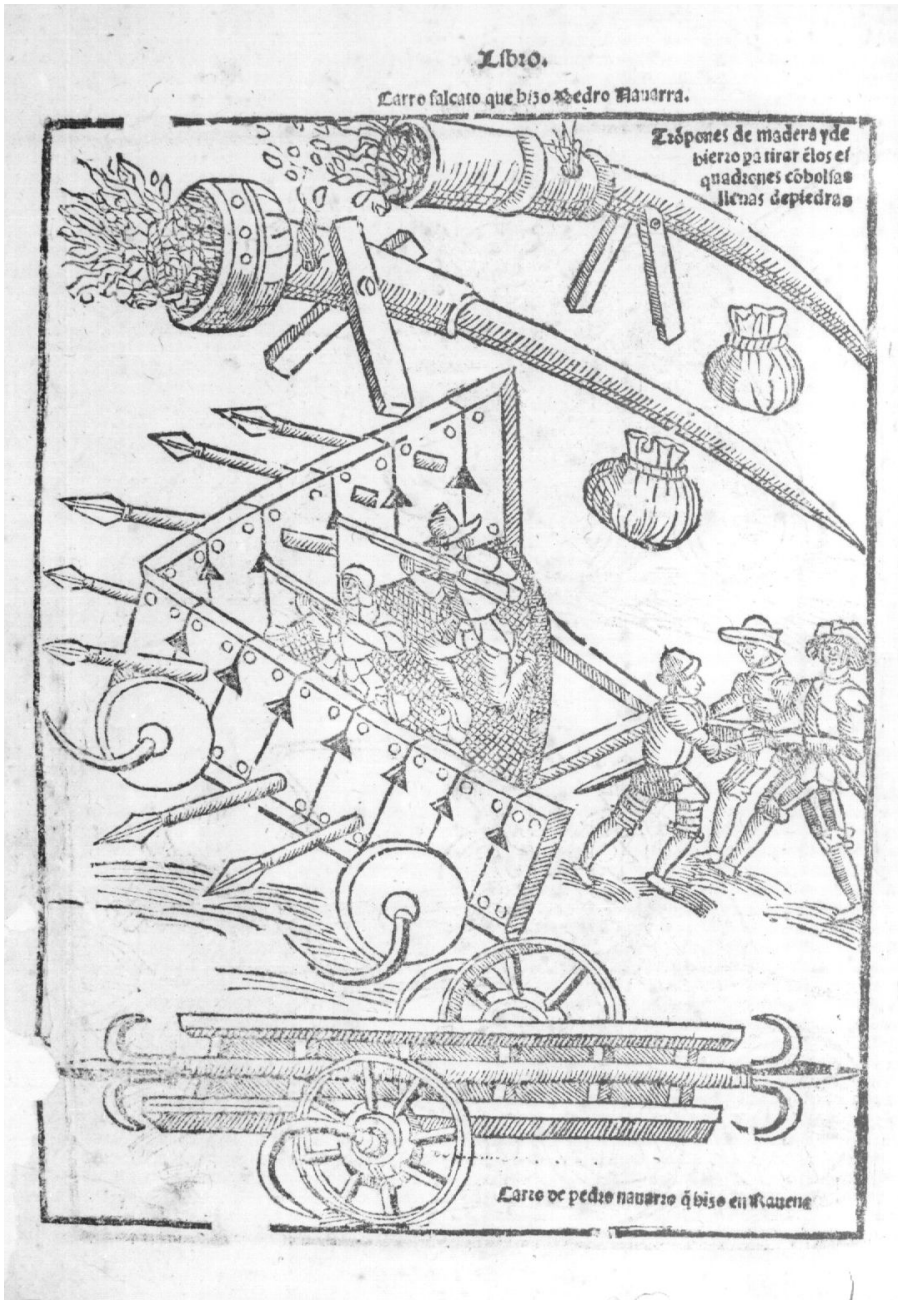


Figura 2

Xilografía en la obra de Francisco de Pedrosa, *Arte y suplimento Re militar*, Nápoles, 1541, f. 51v, Biblioteca Nacional de España.

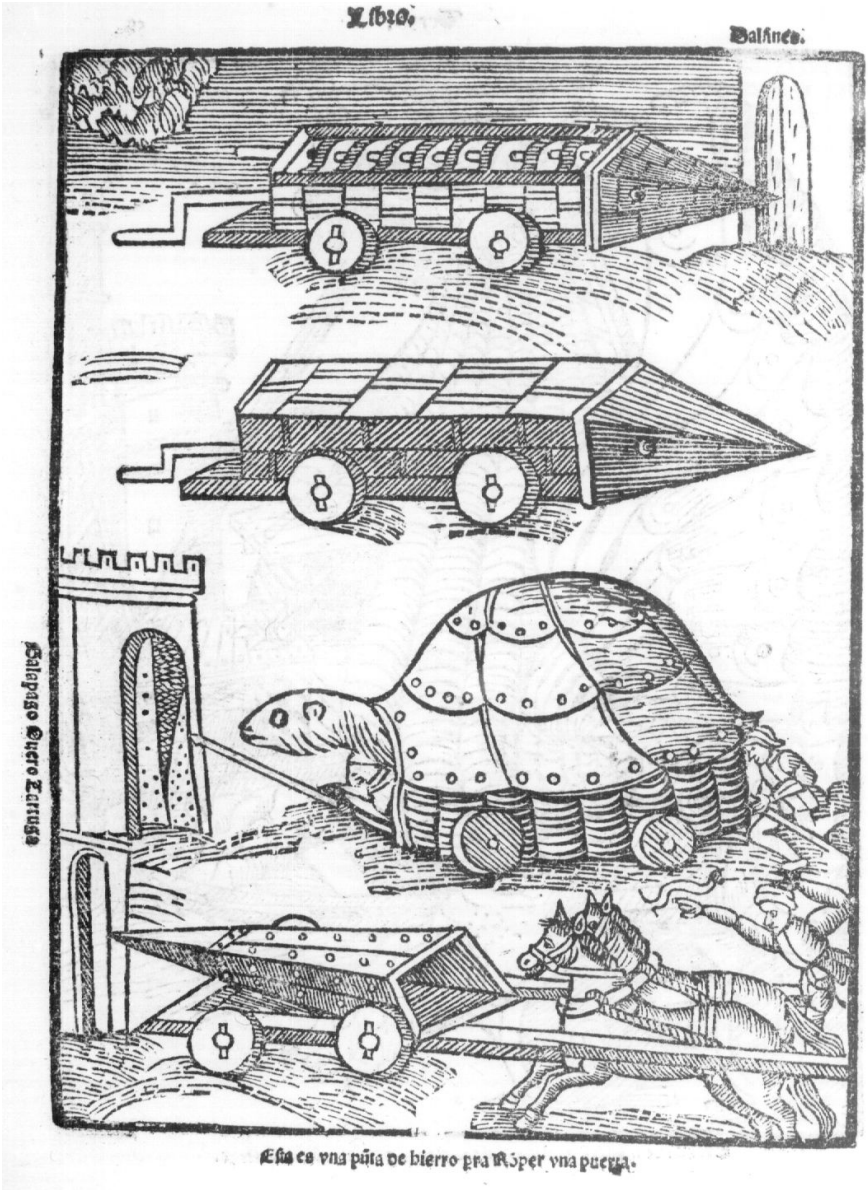


Figura 3

Xilografía en la obra de Francisco de Pedrosa, *Arte y suplimento Re militar*, Nápoles, 1541, f. 59v, Biblioteca Nacional de España.

Figura 4

Xilografía en la obra de Francisco de Pedrosa, *Arte y suplimento Re militar*, Nápoles, 1541, f. 59, Biblioteca Nacional de España.

hecha por Loys Meigret (Charles Perier, 1555). Queda sin respuesta cierta la atribución de las xilografías al entallador Matteo de' Pasti, que se hipotetizaba por haber sido él también vecino de Rimini y por haber estado al servicio de Sigismondo Malatesta (Maffei 1732: 368).

En los códices, incunables e impresos latinos y franceses examinados de Valturio, también se representa la tortuga en el acto de atacar una torre y, pese a la diferencia estilística entre las ilustraciones, son todavía muchos los parecidos con el impreso de Pedrosa.

En la misma imagen, los carros puntiagudos que se notan en la parte superior del grabado del impreso napolitano se hallan igualmente representados en otra ilustración del tratado de Valturio y en su traducción. Asimismo, los caballos en la base de la xilografía parecen los mismos que encontramos en el texto del italiano, aunque en una imagen aislada. El dragón que faltaba en los manuscritos y luego figuraba en incunables e impresos vuelve a aparecer con escasas variantes en el *Arte y suplimento* de Pedrosa (Fig. 4), lo que podría señalar que o el escritor o el impresor napolitano habían manejado una edición y hasta las matrices de los dibujos.

El puente de galeras y sus aplicaciones

Lo que más llama la atención dentro del contexto napolitano de la obra es la descripción de la forma de construir un puente de madera usando unas embarcaciones (Fig. 5), técnica que ya encontraba espacio en la obra de Valturio, y que gozaba de un rico aparato gráfico.

La imagen se incluye en el capítulo tercero del libro cuarto: "donde se contiene [*sic*] todos los modos y formas de pasar los ríos y las figuras dello". Ahí Pedrosa explica la importancia y el beneficio de esa competencia, puesto que el pasaje de los ejércitos a través de los grandes ríos a menudo fue causa de la muerte de los soldados. Además el escritor subraya que ese ingenio militar quita a la milicia de grandes peligros, "pues que no ay: ya mar ni Río pequeño ni grande: que por gracia divina se venga a dividir ni se hallan oy: duques ni condutores de gentes: como Besue y Muysés" (f. 104). Queda claro el ejemplo de las Escrituras –otra importante fuente para el Arte militar– y, también, el hecho de que el hombre no puede contar con la directa intervención divina sino que debe aprender de aquella también, que en las batallas puede servirle para llegar a buen fin. Con respecto a esto, Pedrosa añade algunas consideraciones sobre el buen comandante, otro tema bastante difundido en los tratados militares del XVI (González Castrillo 2017: 144):

> Digo y se dize que aquel el qual terná ciencia y saber en sí: governando: exército: procure lo más dello de despenderlo en tránsitos y pasages de aguas dificultosas: de pasar: porque sin el tránsito y pasage suyo: ninguno puede yr: a ninguna parte caminando: que no sencuentre con ello de fuerça forçada: y los Ríos cahudales altos

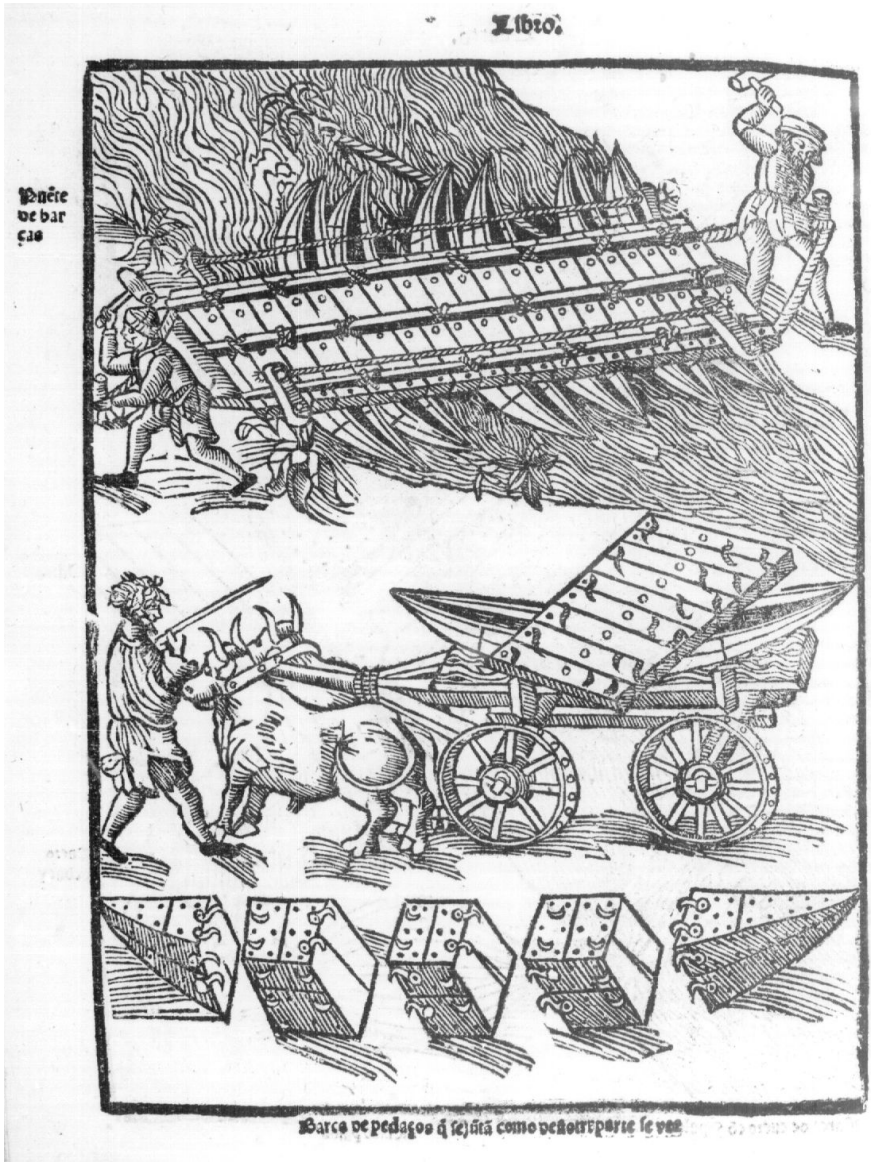


Figura 5

Xilografía en la obra de Francisco de Pedrosa, *Arte y suplimento Re militar*, Nápoles, 1541, f. 106v, Biblioteca Nacional de España.

> y furiosos: a las vegadas: se muestran duros adversarios y hazen muy nocible y cruda guerra: en especial quando vienen fuera de madre y en estremo crecidos: que no basta el padre ni la madre arrepararse dellos. (f. 104v)

El escritor de Toro elogia en su texto el modelo clásico de conducir la milicia y, a propósito de los cursos de agua, recuerda los pasajes que Julio César y Alejandro Magno hicieron sin puentes ni navíos, al atravesar, respectivamente, el río Sicor y el Ganges, o la agudeza de Aníbal cruzando el Rodano.

De elemento natural, el agua se convierte en imponente enemigo de los ejércitos en guerra, que deben, precisamente, enfrentarse también con la naturaleza y por eso necesitan de la maestría de sus capitanes[17]. Sorprende, en cambio, el darse cuenta de que el escritor zamorano no indica en su obra los casos de "puentes de barcos" realizados por los antiguos. Habrá que esperar al siglo XVII para llenar este vacío, cuando una referencia a este respecto apareció en otro impreso napolitano en lengua castellana: la *Historia de los mártires de la ciudad de Otranto* de Francisco de Araujo (1631)[18]. La obra se concentra en la conquista otomana de la ciudad en 1480, y describe el acontecimiento a más de un siglo de distancia de los hechos históricos. Ahí el autor indica que, en la *Naturalis Historia* de Plinio (III, 101), el escritor latino informaba del proyecto de Pirro y Varrón de construir un puente de barcos que juntara Otranto y Valona, para alcanzar con más rapidez las costas italianas. Parece, además, que la idea de Pirro fue renovada en la guerra que, bajo el mando de Pompeyo, Varrón condujo contra los piratas en defensa de las costas entre Sicilia y Grecia[19].

Se atestigua luego que Jerjes empleó el mismo recurso para cruzar el Helesponto y permitir el tránsito de su ejército en la guerra persiana. La imponente obra arquitectónica empezaba cerca de la ciudad de Abydos, en Asia Menor, y Heródoto la describe con magnificencia en sus *Historias* (VII, 34-36), informando de que los ingenieros del Rey debieron de hacer dos veces su puente, porque la primera construcción fue derribada por la violencia del

17. En efecto, hay bastantes modelos de ciudades edificadas usando el agua como defensa: piénsese, por ejemplo, en la ciudad tunecina de Al-Mahdiyya, conquistada con dificultad por la Marina Imperial Española en 1550; y en Orbetello, presidio español que en 1646 resistió a los ataques franceses probablemente también por su posición geográfica.

18. Sobre el impreso de Araujo se remite a Mondola (2013) y Araujo (2015).

19. Varrone (1846: 379): "E quanta intelligenza nella condotta delle navali cose egli [Varrone] avesse, e quanto ardimento, chiaramente manifestasi da ciò che siamo per dire. Primeramente volendo dall'Italia passar coll'esercito in Grecia, pensò di gittare un ponte sul mare da Idrunte ad Apollonia, onde quel tratto di verso cento miglia valicassero a piedi le truppe: impresa che avanti di lui tentata avea pel primo solo Pirro. In secondo luogo trovatosi a battaglia coi pirati nelle acque di Cilicia, con tale ingegno e militar valore si diportò, che assaliti i nemici, si spinse il primo contro la loro nave maggiore, la fermò, e armata mano in essa salito, la prese. Per cotale bravura ottenne da Pompeo la corona rostrata; onore dinazi da niuno ancora avuto, e che dopo lui non si ebbe fino ai tempi di Vespasiano, che da Marco Agrippa per favore di Augusto".

mar[20]. En la *Vita Costantini* (I, 37-40), Eusebio ofrece una prueba más de que la naturaleza podía ser enemiga de los ejércitos. La tenemos en el episodio en que Majencio, siguiendo el ejemplo de Jerjes, mandó que se erigiera un puente de barcos en el Tíber pues el de piedra (Ponte Milvio) estaba ocupado por los soldados de Constantino: ahí la fuerza del agua destruyó la obra, y el río romano mató a los soldados y al mismo Majencio, junto a su caballo.

Si la falta de estas citadas referencias históricas constituyera una laguna voluntaria del texto partenopeo, posiblemente sería porque Pedrosa no quiso ofrecer un listado completo de dichos acontecimientos: igual opinaba que el lector del tratado conocía esos ejemplos de sus antepasados –sobre todo Pirro y Varrón– al ocurrir estos en el sur de Italia, en las costas pulleses y sicilianas, pudiendo así formar parte de la memoria histórica de los Reinos de Nápoles y Sicilia.

Pedrosa no se limita a la enumeración de las ventajas procedentes de la maestría de los capitanes o de las hazañas de los grandes del pasado, sino que también explica cómo debe realizarse aquel puente de barcos que se enseña en la ilustración de su impreso:

> Con maderos y tablones clavados por cima tanto quanto estén muy bien firmes y fixos al caminar de cavallo y de toda manera de gente a pie: y si la puente por ser luenga trama demasiadamente: y está con aquello no muy firme ni costante: pa el remedio: de tal temblor se deven hazer: todos los aterraderos que serán necesarios: con gruesas sogas de cáñamo a la puente ligándola a los estremos muy bien: de la una y la otra rripa del Río y en el medio a dos o tres partes ancoradas y en la supirior parte dell agua: muy bien ligadas las áncoras con graves cuerdas: y aterradas en el fondo terreno del Río: ya en este caso de fabicar puentes de madera en los Ríos muy llana y clara filosophía es: que el madero seco mejor nada en ell agua que el verde. (f. 105)

La intención didáctica parece evidente, y confiere al texto napolitano la calificación de manual de arquitectura e ingeniería militar, un texto teórico que podía ser de gran utilidad en la formación de los capitanes españoles.

20. *Dizionario generale di scienze, lettere, arti, storia, geografia* (1841: vol. I, 47): "Questo ponte non si estendeva già da Abido a Sesto, fra cui v'è una distanza di circa tre miglia, ma fu costrutto in una parte più stretta dove la distanza è alquanto minore di un miglio. Esso cominciava dalla parte asiatica un pò più in su di Abido, sopra il canale, e finiva nella parte opposta, proprio nella punta che è rimpetto ad Abido, tra Madilo e Sesto. L'usanza di attraversare le acque per mezzo di navi legate insieme e coperte di tavolati, era comune presso i persiani, ed esse non servivano solo per occasioni temporarie, ma a' tempi di Erodoto e di Senofonte questo praticavasi sui gran fiumi dell'Asia occidentale come ora si pratica sul Tigri a Bagdad, sull'Eufrate ad Ilillah presso le rovine di Babilonia ed in altri luoghi. Quando Dario, padre di Serse, attraversò lo stretto di Bisanzio nella sua impresa di Scizia, il ponte di navi fu costrutto da un Greco di Samo il quale tentò di eternare il suo nome facendo collocare nel gran tempio di Giunone in Samo una dipintura rappresentante il passaggio dell'esercito persiano. Abbiamo una descrizione del ponte di Serse nella storia di Erodoto il quale fu sul luogo forse meno di mezzo secolo dopo l'avvenimento".

De la teoría de los manuales a la aplicación práctica

Pero, ¿hay ejemplos de uso práctico de lo ilustrado en este impreso? Esta pregunta pretende encontrar respuestas a lo declarado por Pedrosa en el prólogo a los lectores; es decir, ¿sirvieron los ejemplos ofrecidos por el escritor como "unas instruyciones militares" provechosas "a todo militante"? Aunque no se puede responder con facilidad, es interesante notar la siguiente analogía entre lo que acabamos de decir y lo que pasó en la toma del bastión portuario de Al-Mahdiyya en 1550, cuando las marinas napolitana y siciliana, la de Andrea Doria, algunos navíos del Papa y del duque de Florencia, y las galeras de los caballeros de Rodas que venían de la isla de Malta atacaron la cueva piratesca del corsario Dragut, para defender las costas mediterráneas de sus asaltos[21]. Se trataría de la hasta ahora única correspondencia entre una instrucción de Pedrosa y su aplicación en una batalla, y que además llevó a la victoria la milicia imperial.

Después de mucho tiempo, en que los ejércitos ciñeron la ciudad tunecina, su conquista pudo cumplirse gracias a una idea de don García de Toledo, quien propuso una manera original de derribar los muros defensivos que se asomaban al mar. Y que la idea fue del futuro virrey de Sicilia lo reafirma también Cesáreo Fernández Duro (1972: 283), quien informa de que en dos galeras –la Brava y la Califa– se apoyó una plataforma con nueve piezas de artillería y parapetos para que los soldados se repararan. Después se le quitaron los árboles y los remos para juntarlas con perchas y tablones, anclándolas con cuatro cuerdas a la manera que describe Pedrosa.

Las fuentes históricas también coinciden en la relación de los hechos, pero contienen informaciones distintas: en el anónimo *Romance y relación verdadera de lo que passó en la conquista de la fortíssima e inexpugnable Ciudad de Africa en Beruería* (1550) no se encuentra ninguna información relativa a la manera de realizar el ingenioso ardid (cursivas mías)[22]:

> Baten también la cortina
> que al lado izquierdo caía
> pero aqueste batir fuerte
> poco provecho hazía
> si no dieran juntamente
> otra gruessa batería
> por la mar de dos galeras
> *que juntas atado avían*:
> esto fue por invención

21. Sobre la conquista de Al-Mahdiyya (la ciudad de África) véanse Federici (2013, 2016 y 2017), Salazar (2015), Baskins (2017) y quedamos a la espera del todavía inédito ensayo de Hernando Sánchez (en prensa) citado por él mismo (1998: 297).
22. Se cita del ejemplar conservado en la Bayerische Staatsbibliothek de Munich (signatura: Res/Eur. 38).

e industria de don García
que encima dellas dos juntas
puso gruessa artillería
diez cañones reforçados
que al soltar la mar tremía. (vv. 663-676)

La *Historia de la guerra y presa de Africa* de Pedro de Salazar (1552) ofrece, en cambio, más detalles, coincidiendo en muchas partes con lo dicho sucesivamente por Fernández Duro, sobre todo en lo que atañe al nombre de las dos galeras (cursivas mías):

> Y aviéndolo bien considerado por mayor brevedad, acordaron dar la batería desde dos galeras, entendiendo que se podía muy bien hazer, y, comunicada la forma que para ello se ternía y embiando la relación al príncipe, lo aprovó y mandó dar una de sus galeras llamada La Braba, y el visorrey dio otra de las de Cecilia llamada La Califa; a las quales Espinosa hizo quitar los árboles, remos y velas, y *juntarlas ligándolas fuertemente con clavazón y madera*, para que no se pudiessen desasir, y hizo sus troneras de tablas y púsoles por costado nueve pieças gruesas de artillería, y por las proas donde descubrían de la ciudad otro reparo de maderos gruessos de una pica de alto, y cercolas de botas betunadas, porque el agua no las havriesse ni entrasse (Salazar 2015: 205).

El mismo cuidado en la descripción detallada del artificio militar se encuentra en el *De Aphrodisio expugnato* de Calvete de Estrella, y también en la traducción que preparó Diego Gracián de Alderete (1558), cuyo texto citamos a continuación:

> La fación deste ingenio era tal: *juntó dos galeras* quitados los mastiles y armazón por los lados, y púsolas frontero de la cerca, afirmándolas con quatro áncoras por los cantos para que no las levantassen las ondas. Después las mandó cubrir de un tablado de madera muy rezio de guisa que pudiessen bien sostener quatro pieças gruessas de artillería y assestolas frontero de la cerca, por el lado ceñidas de un valuarte de çarços y estacas y cestones de tierra desde popa a popa a proa, de fuerte que desde las fenestras o saeteras para los tiros que havía dexado abiertas, quando las hizo pudiessen tirar las pelotas seguramente con los tiros, y que las galeras juntamente con esta máchina se pudiessen fácilmente mover y acercar a la parte que quisiesse (f.Hr-H2r).

Las relaciones monográficas sobre la toma de África de Calvete y de Salazar contienen una aparato iconográfico en el que se muestra el momento del ataque a la plaza norteafricana y, en concreto, se ilustra el empleo de las dos galeras. A parte de la distinta calidad de las dos xilografías, en ellas se nota una diferencia sustancial: las galeras usadas según la idea de don García de Toledo se hallan respectivamente al lado derecho (Calvete) y al izquierdo (Salazar), lo que no aclara de dónde se lanzó el ataque; aspecto este que en los textos de los dos impresos no se explica. Se encuentran también divergencias en la traza de las

áncoras: cuatro en Calvete y diez en Salazar. Además, la forma de representar las dos galeras muestra contrastes quizás debido a la precisión de ambas xilografías. En la de Calvete se notan algunos toneles que posiblemente contribuían a una mayor inmovilidad de la estructura, puestos debajo del tablado que excedía el perímetro de las dos embarcaciones. Este recurso se describe, en cambio, en los textos, al nombrar Salazar unas "botas betunadas" y Calvete –en la traducción de Gracián– unos "cestones". A parte de esto, cabe subrayar que la descripción de Salazar demuestra un punto de contacto con el tratado de Pedrosa: en particular, los "tableros y tablones clavados" del vecino de Toro –que incluso se representan en una ilustración– podrían asociarse al "clavazón y madera" del historiador. Igualmente, los textos de Pedrosa y Calvete-Gracián hablan de "áncoras" para darle estabilidad a la estructura.

Sobre el orígen del ingenio pensado por don García de Toledo, José Solís de los Santos indica que las fuentes coinciden en la indicación de que el futuro virrey de Sicilia tomó inspiración de un espectáculo náutico que tuvo lugar en Trápana (Ginés de Sepúlveda 2010: 41, nota 176). En cambio, Diego Gracián (1558: f. H) localizaba en Mesina la ciudad donde el mismo don García ideó por primera vez el ardid usado en la batalla de Al-Mahdiyya:

> Estando la cosa en esta difficultad, vínosele a las mientes a don García de Toledo de una cierta máchina o ingenio que havía echo el tiempo passado en Mezina para un torneo de mar en una fiesta, y sin más esperar pensó de lo experimentar luego a la hora.

Cabe añadir que en el *Discorso di Luigi Tansillo sopra la collana d'oro che la nobilissima città di Napoli dona allo illustre signor don Garzía di Toledo* se certifica tanto la paternidad del ingenio y su primera construcción en Mesina, como su empleo en la toma de la ciudad tunecina (cursivas mías):

> Quella mole, o vogliamo dire *quel bastione*, che 'l signor don Garzía col proprio ingegno trovò e se *ne ha due volte servito a diversi usi, una in festa et altra in guerra*: *la festa*, che fu delle sollenni ch'io vedessi giamai nel porto di Messina, *quando egli prima macchinò di far di due galere un edificio che si stesse saldo su l'acqua*, sí che vi si potesse su far ogni esercitio; *e la guerra ora in africa*, dove non è stata meno utile e gloriosa questa tal macchina che fusse alora quella piacevole e vaga, *ché senza dubio ella fu la scala con che si prese africa*. Potrete vedere (se non vi increscerà d'andarvi) a Pozzuolo nel giardino picciolo del palazzo del Viceré mio padrone il suo esempio, fatto dal medesimo maestro che fe' lo esemplare, il quale è, dopo la grandezza, in ogni altra cosa simile a quello d'Africa (Tansillo 2011: 487-488).

De este artificio que permitió conquistar la ciudad tunecina también habló Arcangelo da Lonigo en un poema en octava rima impreso en Bolonia por Bartolomeo Bonardo alrededor de la fecha de la conquista (*Gloriosa vittoria et presa d'Affrica* 29). Allí el autor atribuía la iniciativa a Andrea Doria:

Fece per mare dui alti bastioni
che superava quasi la Cittade.
Su doi Galere, e dodese canoni
vi pose sopra, onde con crudeltade
urtava in la muraglia e nei torroni
tal che a pezzo a pezzo giú ne cade
e questo e quel bastion, che Andrea Doria
darà di sé nel mondo eterna gloria. (Beer-Ivaldi 1988: 739)

Volviendo al *Discorso di Luigi Tansillo*, la fiesta a la que aludía el escritor napolitano se celebró el día 26 de diciembre de 1538, y ahí García de Toledo quiso obsequiar a Antonia de Cardona: el puente que se instaló sobre las dos embarcaciones juntas parece sirvió de tablado para la representación teatral de los *Due pellegrini* del poeta de Venosa[23]. Es preciso añadir que el uso escenográfico de este ingenio remite también al "puente de mar" del que habló Summonte (*Historia della città e Regno di Napoli*, IV, 84), empleado en las entradas triunfales de la monarquía en las ciudades de mar; su función era "una primera prueba de gobierno […] De hecho, la guardia vio crecer su presencia y responsabilidad, militarizándose progresivamente la ceremonia"[24]. En Nápoles el puente sirvió con motivo de la llegada a Nápoles de la virreina María Pimentel Osorio en 1534, y en la capital del Reino ya "se había ergido para la entrada de Fernando el Católico en 1506"[25].

Por lo dicho, el ingenio de atar dos o más embarcaciones y poner en ellas unos tablones de madera como soporte para lo que tenía que ponerse encima respondía a distintas exigencias: en los citados ejemplos clásicos el uso parece a menudo limitado a la función de puente, para permitir el tránsito de los ejércitos de una parte a otra de un curso de agua, como también se atestigua en el tratado de Pedrosa. Además de las aplicaciones escenográficas en las entradas de los monarcas, el episodio de Mesina de 1538 es el único que hemos encontrado donde el puente de barcos se usa en una representación teatral, lo que supondría un distinto desarrollo del proyecto en relación con su empleo. En fin, el ardid usado para ganar la batalla africana resulta absolutamente original con respecto a las mencionadas funciones de puente y escenario de comedia, ahora convertido en una plataforma naval donde poner la artillería.

La fecha de la fiesta siciliana y el texto de Tansillo, anteriores a la de la edición de Pedrosa, indicarían además que, en la construcción del ingenio en la batalla de Al-Mahdiyya, García de Toledo no se basó en el *Arte y suplimento*

23. Tansillo (2011: II, 346, 491) y también Tansillo (1893: 31), donde se cita el texto en latín de Francesco Maurolico (*Miscellanee* I, 398) que contiene la relación de la fiesta y la noticia de la representación de la comedia del escritor de Venosa.
24. Mauro (2014: 119).
25. Mauro (2014: 117).

napolitano sino en una idea suya, que reelaboró de una forma eficaz a su oficio bélico en la ofensiva. Pero el hecho de que el hijo de don Pedro de Toledo conociera el *De re militari* de Valturio o los ejemplos de autores clásicos tampoco puede descartarse. Además, el empleo del puente como palco escénico (en las entradas y en el teatro de Tansillo) radicaría el ingenio del puente de galeras en un conjunto de símbolos perteneciente al poder y a la imagen de la familia y del entorno del virrey Toledo. Tal vez el mismo Salazar conocía el impreso de su compaisano zamorano, y pudo basarse en aquel tratado para describir con detalles el episodio de la toma de la ciudad tunecina. Cabe recordar que tenemos pruebas concretas de que el autor de la *Historia de la guerra y presa de Africa* estuvo en Nápoles entre 1551 y 1552 (Salazar 2015: LIII-LIV) y que parece bastante cierto que no fue testigo directo de los sucesos norteafricanos; así que, más probablemente, el historiador logró ver la máquina nombrada en el *Discorso di Luigi Tansillo* (1551) en "Pozzuolo nel giardino picciolo del palazzo del Viceré […] fatto dal medesimo maestro che fe' lo esemplare, il quale è, dopo la grandezza, in ogni altra cosa simile a quello d'Africa" (Tansillo 2011: II, 488).

La *narratio* histórica de los autores clásicos y contemporáneos sería un ejemplo provechoso puesto al servicio de la monarquía y también empleado en la exaltación del poder virreinal a través de un conjunto de textos líricos y en prosa, según una adaptación de las teorías de Lorenzo Valla de época aragonesa[26].

Conclusiones

Por lo visto, estos textos militares representaban verdaderos manuales al servicio tanto de la nobleza como de los propios soldados. Como observa Brunetti (2006: 19):

> Per antichissima tradizione, l'architettura era sempre stata considerata attributo del principe, strumento utile a governare; forti dell'esperienza acquisita sui campi di battaglia, dove personalmente potevano verificare l'efficacia delle soluzioni scelte, allo stesso modo del sovrano gli ufficiali fecero rientrare l'architettura militare fra le loro competenze.

Esta afirmación la legitiman tanto las dedicatorias de Valturio, de Loys Meigret y de Pedrosa a Sigismondo Malatesta, al Rey de Francia y al Capitán Joara respectivamente, como también el uso del ingenio militar del puente de galeras por parte de García de Toledo: de manera que teoría y práctica de la guerra parece iban de la mano. El hijo del virrey de Nápoles "como otros famosos capitanes de su tiempo […] aunaba los modernos conocimientos técnicos sobre la guerra desplegados en su dilatada trayectoria en los escenarios bélicos con valores ca-

26. Véase Ferraù (2001).

ballerescos tradicionales que impregnaban las letras a las que, asimismo, prestó siempre atención" (Hernando Sánchez 1998: 281)[27].

En la elección del estratagema usado en la toma de Al-Mahdiyya, el modelo grecorromano sigue manteniendo su ejemplaridad, pero adaptándose a las exigencias de la batalla norteafricana y añadiendo a las virtudes del capitán general la de poseer buen ingenio y astucia. El uso del ardid de los barcos también acerca al futuro virrey de Sicilia a los grandes personajes de la antigüedad clásica, abundantemente citados e ilustrados en los tratados militares del siglo XVI, y al mismo tiempo exalta la dinastía de los Toledo.

Las innegables afinidades entre las ilustraciones de Valturio y Pedrosa eliminarían cualquier correspondencia de este último con el libro del *Arte de la guerra* de Maquiavelo, como habían sostenido Bertelli (Machiavelli 1961: 323) y Anglo (2005: 32), quien definía el *Arte y suplimento* como "another Spanish version of the *Arte della guerra*" junto con el *Tratado de Re militari* de Diego de Salazar (1536). Además, dichas analogías demostrarían que al principio del XVI existían unos contactos entre la imprenta napolitana y la del norte de Italia, tal vez debido al tránsito de soldados por la península. Fue justo con las milicias imperiales procedentes del Saco de Roma que en 1527 Sultzbach llegó a Nápoles, donde probablemente se sirvió de los materiales de impresores ya inactivos y colaboró con varios talleres de imprenta, incluso el de Mattia Cancer (Pignatti 2019), de donde vio la luz la *Historia* de Salazar (1552). Pero no solo esto: la eventualidad de que Salazar hubiese leído el *Arte y suplimento* confirmaría una vez más las relaciones entre algunos impresos napolitanos en el virreinato de don Pedro de Toledo, como en el caso de unos sonetos de Juan de la Vega y Tansillo (Federici 2016: 441-442).

La importancia de la obra de Pedrosa estriba pues en varios aspectos fundamentales del virreinato del Marqués de Villafranca, tanto por el tema del *ars militaris* y su función en el contexto virreinal napolitano, como por los mutuos intercambios entre la cultura italiana y la española; de manera que el volumen del vecino de Toro bien se encaja dentro de la producción impresa en castellano de la Nápoles virreinal; es un texto *ad lectoris utilitas* –según el relieve que Valla en época aragonesa daba al *exemplum* de la historia– y al mismo tiempo su riqueza iconográfica lo erige a *unicum* en aquella realidad tipográfica y cultural.

27. En el siglo XVI el oficio de ingeniero tenía una relación directa con el poder; se creaba así una amplia red cultural que incluía los teóricos de la guerra y los soldados que, como en el caso de Pedrosa, podían tener enormes competencias al respecto. Sobre estos aspectos se remite sobre todo a Cámara Muñoz (2019). Sobre los arquitectos e ingenieros al servicio del virrey Toledo véase Brunetti (2006). Como indica Plaza Morillo (2011: 1134), en el XVI "la arquitectura militar precisa de una mayor especificidad y compromiso con la técnica –en este caso bélica– como demostrará el hecho de que tras la mitad del siglo sean los ya especializados ingenieros militares quienes sustituyan a los arquitectos en las tareas de proyecto y construcción". Además, Cobos (2002: 371) sostiene que "en el proyecto de arquitectura militar en ambiente hispánico participaban activamente los Gobernadores de la plaza, los Virreyes, los Capitanes Generales de Artillería y los miembros del Consejo de Guerra".

Bibliografía

Almirante, José, *Bibliografía militar de España*, Madrid, Manuel Tello, 1876.

Anglo, Sydney, *Machiavelli – The First Century: Studies in Enthusiasm, Hostility and Irrelevance*, Oxford, University Press, 2005.

Araujo, Francisco de, *Historia de los mártires de la ciudad de Otranto*, edición, introducción y notas de Roberto Mondola, Vigo, Academia del Hispanismo, 2015.

Baskins Cristelle, "*De Aphrodisio expugnato*: the siege of Mahdia in the Habsburg imaginary", *Il Capitale culturale*, Supplementi 06 (2017), 25-48.

Beer, Marina y Cristina Ivaldi, (ed)., *Guerre in ottava rima. Guerre contro i Turchi (1453-1570)*, vol. IV, Modena, Panini, 1988.

Brunetti, Oronzo, *A difesa dell'Impero. Pratica architettonica e dibattito teorico nel Viceregno di Napoli nel Cinquecento*, Galatina, Congedo, 2006.

Cámara Muñoz, Alicia y Margarita Ana Vázquez Manassero (eds.), *"Ser hechura de": ingeniería, fidelidades y redes de poder en los siglos XVI y XVII*, Madrid, Fundación Juanelo Turriano, 2019.

Cobos, Fernando, "Pallas y Minerva, militares e ingenieros en la corona española en el siglo XVI", *Fortezze d'Europa. Forme, profesioni e mestieri dell'architettura difensiva in Europa en el Mediterraneo spagnolo*, Actas del congreso internacional (L'Aquila, Forte Spagnolo, 6-8 marzo 2002), ed. Angela Marino, Roma, Gangemi, 2002, 371-382.

De Blasi, Nicola y Alberto Varvaro, "Napoli e l'Italia meridionale", *Letteratura Italiana. Storia e geografia*, II/1, *L'età moderna*, ed. Alberto Asor Rosa, Turín, Einaudi, 1984, 235-471.

Dizionario generale di scienze, lettere, arti, storia, geografia, vol. I, Turín, Pomba, 1841.

Federici, Marco, "Corsari del Mediterraneo e viceré d'Italia: la *Historia de la guerra y presa de Africa* di Pedro de Salazar (Napoli, Mattia Cancer, 1552)", *Lingua spagnola e cultura ispanica a Napoli fra rinascimento e Barocco: testimonianze a stampa*, ed. Encarnación Sánchez García, Nápoles, Pironti, 2013, 63-82.

—, "Pedro de Salazar en el panorama historiográfico de la Nápoles del virrey Toledo", *Rinascimento meridionale: Napoli e il viceré Pedro de Toledo (1532-1553)*, ed. Encarnación Sánchez García, Nápoles, Pironti, 2016, 433-455.

—, "Nápoles y la conquista de al-Mahdiyya (1550): alianzas militares y reflejos literarios del suceso", *Italie et Espagne entre Empire, cités et États. Constructions d'histories communes (Xve-XVIe siècles)*, ed. Alice Carette, Rafael M. Girón-Pascual, Raúl González Arévalo, Cécile Terreaux-Scotto, Roma, Viella, 2017.

Fernández Duro, Cesáreo, *Armada española*, vol. I, Madrid, Museo Naval, 1972.

Ferraù, Giacomo, *Il tessitore di Antequera. Storiografia umanistica meridionale*, Roma, Istituto Storico per il Medioevo, 2001.

Fosalba, Eugenia y Gáldrick de la Torre Ávalos (eds.), *La égloga renacentista en el Reino de Nápoles*, Burdeos, Presses Universitaires, 2017.

—, *Contexto latino y vulgar de Garcilaso en Nápoles. Redes de relaciones de humanistas y poetas (manuscritos, cartas y academias)*, Bern, Peter Lang Verlag, 2018.

Ginés de Sepúlveda, Juan, "Historia de Carlos V (Libros XXVI-XXX)", ed. crítica, traducción, introducción filológica, notas e índice de José Solís de los Santos, estudio histórico y notas de Baltasar Cuart Moner, en Juan Ginés de Sepúlveda, *Obras completas* XIV, Pozoblanco, Ayuntamiento, 2010.

González Castrillo, Ricardo, "Ardides y estratagemas de guerra", *Revista de Historia Militar*, 122 (2017), 131-154.

—, *El arte militar en la España del Siglo XVI: estudio histórico-bibliográfico*. Madrid, 2000.

Gracián de Alderete, Diego, *La conquista de la ciudad de Africa en Berberia traducida de lengua latina en castellano por el secretario Diego Gracian*, Salamanca, Juan de Canoua, 1558.

Geoffrey Rudolph, Elton, *Historia del Mundo Moderno*, II, Barcelona, Ramón Sopeña, 1980.

Hernando Sánchez, Carlos José, "Poder y cultura en el Renacimiento napolitano. La biblioteca del virrey Pedro de Toledo", *Cuadernos de historia moderna*, 9 (1988), 13-34.

—, "*La gloria del caballo*: saber ecuestre y cultura en el Reino de Nápoles durante el siglo XVI", *Felipe II (1527-1598): Europa y la monarquía católica*, vol. IV, ed. José Martínez Millán, Madrid, Parteluz, 1998, 277-310.

—, "*Africa vinta*. Imágenes de una victoria entre Túnez y Lepanto. Ejército, política y cultura en la campaña africana de 1550", en prensa.

Machiavelli, Niccolò, *Arte della guerra e scritti politici minori*, ed. Sergio Bertelli, Milán, Feltrinelli, 1961.

Maffei, Scipione, *Verona illustrata*, vol. III, Verona, Vallarsi-Berno, 1732.

Mauro, Ida y María Luisa Flores, "Una ceremonia coral: las entradas virreinales en Nápoles", *Pedralbes*, 34 (2014), 101-131.

Millares Carlo, Agustín, *Libros españoles y portugueses del siglo XVI, impresos en la península o fuera de ella*, Madrid, RAH, 1977.

Mondola, Roberto, "I martiri di Otranto nel secolo XVII: la *Historia* di Francisco de Araujo (Napoli, Egidio Longo, 1631)", *Lingua spagnola e cultura ispanica a Napoli fra rinascimento e Barocco: testimonianze a stampa*, ed. Encarnación Sánchez García, Nápoles, Pironti, 2013, 273-292.

—, "Un tratado hispano-napolitano en tiempos del virrey Toledo: *Arte y Suplimento Re militar* de Francisco de Pedrosa (Nápoles, 1541)", en Encarnación Sánchez García (ed.), *Rinascimento meridionale. Napoli e il viceré Pedro de Toledo (1532-1553)*, Nápoles, Pironti, 2016, 113-135.

Naldi, Riccardo, "Giovanni Da Nola, Pedro de Toledo e il sepolcro di San Giacomo degli Spagnoli: qualche osservazione preliminare", en Encarnación Sánchez García (ed.), *Rinascimento meridionale. Napoli e il viceré Pedro de Toledo (1532-1553)*, Nápoles, Pironti, 2016, 479-521.

Pignatti, Franco, *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 94, 2019, *s.v.* Sultzbach, Giovanni.

Plaza Murillo, Carlos, "Arquitectura militar en Italia en el siglo XVI y la aportación española: el caso de Florencia y Siena", *Actas del Séptimo Congreso Nacional de Historia de la Construcción*, Santiago 26-29 octubre 2011, eds. S. Huerta, I. Gil Crespo, S. García, M. Taín, Madrid, Instituto Juan de Herrera, 2011, 1133-1146.

Salazar, Pedro de, *Historia de la guerra y presa de Africa*, ed. de Marco Federici, Nápoles, L'Orientale, 2015.

—, *Historia de la guerra y presa de Africa: con la destruición de la villa de Monazter, y isla del Gozo, y pérdida de Trípol de Berbería: con otras muy nuevas cosas*, Nápoles, Mattia Cancer, 1552.

Sánchez García, Encarnación, *Imprenta y cultura en la Nápoles virreinal: los signos de la presencia española*, Firenze, Alinea, 2007.

—, "El mito del Gran Capitán en edad carolina: de Hernán Pérez del Pulgar a Paolo Giovio", *Fra Italia e Spagna. Napoli crocevia di culture durante il vicereame*, eds. Encarnación Sánchez García, Pierre Civil, Antonio Gargano, Matteo Palumbo, Nápoles, Liguori, 2011, 151-179.

—, "Apertura dei lavori", Congreso Internacional *Lingua spagnola e cultura ispanica nel Regno di Napoli tra Rinascimento e Barocco: testimonianze a stampa*, ponencia leída el 14 de mayo de 2012.

—, "Sobre la princeps de la *Propalladia* (Nápoles, Ioan Pasqueto de Sallo, 1517): los mecenas (Fernando d'Avalos, Vittoria y Fabrizio Colonna, Belisario Acquaviva) y la epístola latina de mesinerius I. Barberius", *Lingua spagnola e cultura ispanica a Napoli fra Rinascimento e Barocco: testimonianze a stampa*, ed. Encarnación Sánchez García, Nápoles, Pironti, 2013, 1-34.

— (ed.), *Rinascimento meridionale. Napoli e il viceré Pedro de Toledo (1532-1553)*, Nápoles, Pironti, 2016.

Tansillo, Luigi, *L'Egloga e i Poemetti*, introduzione e note di Francesco Flamini, Napoli [Trani], Vecchi, 1893.

—, *Rime*, introducción y texto de Tobia R. Toscano, comentario de Erika Milburn y Rossano Pestarino, Roma, Bulzoni, 2011.

Torre Ávalos, Gáldrick de la, "Garcilaso de la Vega lettore di Vittoria Colonna: per una interpretazione del sonetto *Clarísimo marqués, en quien derrama*", *Critica letteraria*, 182 (2019), 13-39.

Valturio, Roberto, *De re militari*, estudio crítico de Paola Del Bianco, introducción de Franco Cardini, Rimini-Milano, Guaraldi, 2006.

Varrone, M. Terenzio, *Opere di M. Terenzio Varrone, con traduzione e note*, Venezia, Giuseppe Antonelli, 1846.

Verrier, Frédérique, *Les armes de Minerve. L'Humanisme militaire dans l'Italie du XVIe siècle*, París, Sorbonne, 1997.

Fortuna editorial de Salas Barbadillo: balance y tareas pendientes[1]

Manuel Piqueras Flores
Universidad de Jaén /
Rheinische Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn
mpflores@ujaen.es

Recepción: 18/07/1018, Aceptación: 19/11/2019, Publicación: 07/12/2020

Resumen
El presente trabajo estudia la historia editorial de las obras de Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo desde el siglo XVII hasta nuestros días, con especial hincapié en la situación actual de los textos. Pese a que no estamos ante un autor desatendido, se pone de manifiesto que gran parte de sus creaciones carecen todavía de ediciones filológicamente fiables. Además, se muestra cómo en ciertos casos no se ha respetado la integridad de los textos, dando pie a ideas críticas erróneas sobre la literatura de Salas.

Palabras clave
Salas Barbadillo; edición; integridad textual; historia del texto.

Abstract
Editorial fortune of Salas Barbadillo: balance and remaining tasks.
This paper studies the editorial history of Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo's works since seventeen century until the actuality, with particular emphasis in the present situation of the texts. Although Salas Barbadillo is not an unattended author, our analysis evidences that much of his creations do not have editions with philological methods. Furthermore, we show how in certain cases the integrity of the texts have not been respected, causing wrong ideas about Salas' literature.

Keywords
Salas Barbadillo; edition; textual integrity; history of text.

1. This work was supported by the Alexander von Humboldt Foundation under Humboldt Research Fellowshisp for Postdoctoral Researchers. Agradezco al profesor David González Ramírez sus valiosas aportaciones para la mejora de este trabajo.

ISSN 2462-6813 (papel), ISSN 1988-1088 (en línea)
https://doi.org/10.5565/rev/studiaaurea.316

Si hubiera que escoger un periodo que resultara significativo del esplendor de las letras hispánicas durante los Siglos de Oro, probablemente habríamos de quedarnos con las primeras décadas del siglo xvii. Entre 1599 –fecha de publicación de la primera parte del *Guzmán de Alfarache*, de Mateo Alemán– y 1635 –fecha del estreno de *La vida es sueño*, de Calderón– produjeron una parte considerable de su obra Cervantes, Lope de Vega, Góngora, Quevedo y Tirso de Molina, entre otros autores de relevancia. En estos años desarrolló también su carrera literaria el madrileño Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo, quien, a pesar de coincidir con grandes ingenios, ocupó un lugar prominente en el campo literario de su época, al menos en lo que se refiere a la llamada novela corta entre 1613 y 1624 (Rodríguez Mansilla 2012: 21). Para Antonio Rey Hazas, Salas fue a partir de la muerte de Cervantes, "el novelista más calificado de la literatura española" (1986: 23), y sin embargo "fue un escritor de poco éxito. La mayor parte de sus obras solo tuvieron una o dos ediciones en el siglo xvii" (1986: 24). Así, aunque influyó en autores posteriores como Juan de Zabaleta o Francisco de Santos y algunas de sus obras fueron traducidas muy pronto a otras lenguas europeas (García Santo-Tomás 2008a: 22), salvo casos excepcionales –fundamentalmente *La hija de Celestina* / *La ingeniosa Elena*–, su fortuna editorial a lo largo de estos cuatro siglos parece haber sido menor. En este sentido, no es de extrañar que uno de los trabajos más recientes sobre Salas (Marrón Guareño 2018) se haya publicado en un volumen dedicado a textos y a autores hispánicos que se encuentran en las periferias del canon literario.

Con todo, Salas Barbadillo no puede considerarse un autor desconocido, ni siquiera marginal. Desde los años setenta contamos con los estudios de conjunto de Peyton (1973), Brownstein (1974), Cauz (1977), Vitse (1980), García Santo-Tomás (2008a) y Piqueras Flores (2018), además de la tesis doctoral de Arnaud (1977) que, a pesar de encontrarse inédita, sigue siendo hoy el acercamiento global de mayor envergadura.[2] Entre las tesis inéditas sobre Salas encontramos también gran parte de las únicas ediciones modernas de algunas de sus obras. En realidad, como veremos, no puede decirse *stricto sensu* que estemos ante un autor poco editado a lo largo del siglo xx, una tarea que comenzaron Francisco R. Uhagón (1894) y Emilio Cotarelo (1907-1909), pero hoy día cuesta encontrar todavía muchos textos de nuestro autor que sean accesibles, que estén editados con criterios filológicos fiables, y que vayan acompañados de un estudio y una anotación pertinentes. Por otro lado, los trabajos más recientes inciden en la visión de Salas Barbadillo como uno de los autores más relevantes de su época (Piqueras Flores 2016a; González Ramírez 2019), y va extendiéndose la idea de que es necesario acometer el rescate filológico del autor madrileño. Así, indican Bonilla y Fernández Melgarejo:

2. Una sucinta historia crítica sobre Salas Barbadillo puede encontrarse en Piqueras Flores (2018: 15-20).

> A pesar de todo, el corpus novelesco del madrileño continúa bastante ignorado […]. Ni *El subtil cordobés Pedro de Urdemalas* (1620), de naturaleza picaresca, ni *El sagaz Estacio, marido examinado* (1620), ni la miscelánea de cuentos, versos y piezas teatrales que tituló *Casa del placer honesto* (1620), ni menos aún el conjunto de novelas dialogadas que atienden por *El cortesano descortés* (1621), por no hablar de las más extensas del *Necio [bien]afortunado* (1621), o de *Las fiestas de la boda de la incasable malcasada* (1622), se han rescatado de acuerdo con el método filológico […]. Vaya por delante que la producción de Salas Barbadillo será la clave de bóveda de un futuro proyecto I+D+i del MINECO del equipo *La novela corta del siglo XVII. Estudio y edición*. (2016: 34).

Nos encontramos por tanto en un momento crítico en lo que se refiere al estudio y la edición de la obra de Salas Barbadillo, con publicaciones muy recientes –como la edición de *El caballero puntual* efectuada por José Enrique López Martínez (2016)– y con varios proyectos inminentes. Por ello, parece relevante abordar la historia editorial y la situación actual de los libros dados a la imprenta por Salas. Para ello, tomamos en consideración el indispensable artículo de Jaime Moll (2001) sobre el estudio editorial de las obras de Salas en su época. También tenemos en cuenta las entradas sobre nuestro autor en el *Diccionario filológico de la literatura española del siglo XVII*, realizadas por García Santo-Tomás (2010) y Alessandro Cassol (2010); en él, las obras del madrileño se abordan por géneros, y se consideran no solamente los textos publicados en formato libro, sino también obras de extensión menor que aparecen en el interior de otras. Frente a esta división, que presenta algunas dificultades,[3] abordamos los textos publicados por Salas Barbadillo según su configuración editorial original.

Como es sabido, el en Siglo de Oro el formato libro conllevaba diversas implicaciones que afectaban de forma decisiva al consumo de la literatura, de ahí que su importancia haya sido resaltada por diferentes líneas de investigación que se ocupan de géneros distintos.[4] A pesar de que en el proceso de impresión

3. Los propios autores son conscientes de los inconvenientes planteados por el modelo de la ficha bibliográfica, tal y como indica Pablo Jauralde, el coordinador del volumen: "Ha resultado especialmente difícil en el caso de Salas Barbadillo la exposición por géneros, dada la gran cantidad de publicaciones 'mixtas' del autor" (2010: 339). Las ficciones secundarias dentro de una ficción principal –habituales en el modelo literario y editorial de Salas– se suelen exponer en el *Diccionario* con subentradas propias (con el título en negrita y párrafo aparte para cada una de ellas), no solamente cuando van exentas tras otro texto –*Los prodigios del amor* o *El gallardo Escarramán*–, sino también cuando se incluyen dentro de las colecciones –como *El galán tramposo y pobre*–. Con todo, hay excepciones: la mayor parte de obras dramáticas breves se presentan en conjunto (Cassol 2010: 354-355). Es el caso de cinco de los seis textos dramáticos que incluye *Fiestas de la boda de la incasabale malcasada*; sin embargo, el sexto–*El descasamentero*–, de extensión algo mayor, se trata por separado.

4. Más allá de la prosa, siempre más atendida a este respecto –véase en este sentido, por ejemplo, el trabajo de Gómez Canseco (2011) acerca de la conformación de la novela larga o "libro gordo–, la importancia del libro impreso ha sido subrayada también en la poesía áurea (García Aguilar

mediaban diversas manos e intereses,[5] y es posible que el autor no siempre tuviera la última palabra, en el caso de Salas Barbadillo su figura resulta imprescindible para entender la compleja conformación estructural de la mayor parte de sus obras (Piqueras Flores 2016b). El resultado editorial final respondía sin duda a razones literarias, pero también a motivos comerciales y a oportunidades de proyección de la figura del autor (de ahí la necesidad de comprender cada volumen en su conjunto, teniendo en cuenta no solamente el texto sino también los diversos paratextos[6]). En cualquier caso, los elementos promocionales o comerciales resultan asimismo argumentos de peso para respetar hoy en día los productos editoriales tal y como fueron concebidos. Como veremos, por desgracia, frente a la necesidad de abordar los textos de forma íntegra, en no pocas ediciones modernas la producción literaria de Salas Barbadillo ha sido objeto de divisiones arbitrarias, publicaciones desmochadas o textos hurtados.

Por otro lado, existen en el caso del autor madrileño ediciones de obras que han tenido escasa difusión (algunas de ellas de valor filológico considerable). Por ello, en nuestro trabajo revisamos la fortuna editorial del escritor, y nos referimos a todas aquellas obras que han sido publicadas en los últimos años, donde al calor de algunos proyectos de investigación ha rebrotado el interés por la novela corta en su lata expresión.

Patrona de Madrid restituida

Patrona de Madrid restituida es la primera obra impresa de Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo. Publicada por Alonso Martín en el año 1609, se trata de un "poema heroico", tal y como se define en la portada (Salas Barbadillo 1609), escrito en 733 octavas distribuidas en doce libros. Como indica López Martínez (2011: XXI), "la publicación de su primera obra mostró claramente el grado de ambición literaria del escritor, al tratarse de un poema extenso de tradición culta". De hecho, en su debut literario, el propio Salas costeó el libro y lo vendió en su casa, como indica Jaime Moll:

> La primera obra que publicó fue *Patrona de Madrid restituyda. Poema heroyco*, para la que obtuvo privilegio por diez años el 8 de febrero de 1609. Esta edición en 8.º, de 17 1/2 pliegos, la financió el propio Salas Barbadillo. El 25 de febrero, compra al librero Bartolomé Montenegro, 60 resmas de papel blanco de Francia, a 12 1/2 reales y medio la resma, y 4 resmas de papel blanco de Génova, a 15 rs. la resma, por un precio toral de 810 rs., que se obliga a pagarle en el plazo de cuatro meses. Su

2009) y en el teatro, con la consideración de las "partes" como un formato editorial de interés, como se muestra en proyectos de edición como Prolope.

5. La bibliografía al respecto es ingente (Montero y Ruiz Pérez 2006), pero véase sobre todo Moll (1982) y Cayuela (2015).

6. Con respecto a Salas Barbadillo, véase el trabajo de Anne Cayuela (2013).

> madre actúa de fiadora, e hipoteca para seguridad del pago su casa, en la que vive, de la calle de la Morería Vieja. El 1.º de abril el libro ya estaba impreso, pendiente sólo de serlo la portada y preliminares, habiendo sido tasado a 3 maravedís y medio el pliego, en papel. En la portada figura: *Véndese en casa del Autor, a la Morería Vieja*. Como compra dos tipos de papel es probable que se hiciesen dos emisiones, una en papel de Francia, más corriente, y un número reducido en papel de Génova, más fino. (2001: 471-472)

La obra no volvió a ser editada hasta el XVIII, en casa de Alonso Martín (1750). De esta edición encontramos una reproducción facsimilar en Valencia por Albatros (1979). No contamos, en cambio, con ninguna edición moderna, pese a que el texto resulta de gran interés para entender la épica del primer tercio del seiscientos y particularmente la "moda de poemas heroicos sobre vírgenes madrileñas" (Fradejas Lebrero 1993: VII), que se desarrolló durante esta época. Una edición moderna de *Patrona de Madrid* debería tener en cuenta, además, que la obra contiene, diseminados, más de doscientos versos que conforman el *Tratado poético de las esferas*. En la *princeps* estos versos tienen una numeración al margen para poder ser ordenados, que le exige al lector hacer una reconstrucción ordenada para leer de forma independiente una creación poética en el marco del texto mayor. Así lo explica en el prólogo Francisco de Lugo y Dávila: "con más razón se pueden ponderar y causar admiración los versos, en que esparcidos por esta obra (y juntar puede el lector sus números) los preceptos de toda esfera están escritos" (Lugo y Dávila 1609: s/f [f. 8v]). El *Tratado* fue editado por Arnaud de forma exenta en su tesis doctoral (1979: 797-804) y sería interesante que en una futura edición moderna de *Patrona de Madrid* fuera incluido como anexo, más allá de marcar los versos numerados, para darle al texto unidad de sentido y coherencia estructural.

La hija de Celestina / La ingeniosa Elena

La hija de Celestina es la obra de más éxito entre las que escribió Salas Barbadillo. Fue publicada en Zaragoza por la viuda de Lucas Sánchez en 1612 por decisión de Francisco de Segura, a quien el escritor dejó el manuscrito a su paso por la ciudad en uno de sus destierros de la corte. Se reeditó el mismo año en Lérida, en casa de Luis Menescal. La obra debió tener cierto éxito porque en 1616 apareció una edición milanesa, en casa de Juan Bautista Bidelo. Antes, en 1614, Salas Barbadillo editó en Madrid, en casa de Juan de Herrera, la versión definitiva de su obra, cambiando el título por el de *La ingeniosa Elena* y añadiendo una serie de interpolaciones. Como explica Jaime Moll, a Salas no debió gustarle la decisión de Segura:

> Muy poca gracia le haría a Salas Barbadillo la decisión de su amigo, que, además, sacó probablemente algún dinero del editor, Juan de Bonilla. Salas Barbadillo no tardó mucho tiempo en reaccionar. Presenta cinco libros al Consejo de Aragón

> solicitando privilegio para los reinos de la Corona de Aragón. Examinadas las obras […], el rey firmó el privilegio el 20 de octubre de 1613, que incluía los cinco libros, probablemente aquellos de los que había dejado copia en Zaragoza […]. Logrado este privilegio, que protegerá sus obras de posibles ediciones encargadas por Francisco de Segura, inicia los trámites para obtener el correspondiente privilegio para los reinos de Castilla. (2001: 472)

En 1737 la obra fue editada, con doble título –*La ingeniosa Elena, hija de Celestina*– por Alonso y Padilla; en el siglo XX son numerosas las ediciones modernas, que sin embargo eligen casi siempre el texto de una primera versión que no representa la última voluntad autorial. El listado puede consultarse en García Santo-Tomás (2008b: 59-61), último editor de la obra, que basa su texto "en la *princeps* de Zaragoza (1612)" y que decide no incluir "los textos diversos que fueron añadidos en la edición de 1614 titulada *La ingeniosa Elena* por ser mediocres y no guardar relación alguna con la trama principal" (2008b: 63). La supuesta escasa calidad de los añadidos fue argumentada ya por Icaza (1924: XXIV), LaGrone (1945: 24) y Valbuena Prat (1968: 59). De hecho, los pocos editores que escogen el texto de *La ingeniosa Elena* optan en su mayoría por el título doble, como en la edición del siglo XVIII. Es el caso de las ediciones de José Fradejas Lebrero (1983) y de Jesús Costa Ferrandis (1985). Las dos presentan sendos estudios introductorios, muy breves en ambos casos. Fradejas Lebrero edita la *princeps* de Zaragoza de *La hija de Celestina* y, en cursiva, añade las interpolaciones de *La ingeniosa Elena*, anotando a pie de página las variantes de la segunda versión de Salas Barbadillo, en lo que denomina "una edición común de *La hija de Celestina* y *La ingeniosa Elena*" (1983: XXIII). La edición de Costa Ferrandis, en cambio, puede considerarse una edición crítica en todos los sentidos. Tras el cotejo de testimonios, establece que la edición de *La hija* publicada en Lérida es un *descriptus* de la de Zaragoza, y que la redacción de *La ingeniosa Elena* es independiente de ambas. Por ello, toma como texto base su primera edición (Madrid, 1614), anotando las variantes del resto de ediciones. En esta línea, y más allá de los criterios subjetivos de cada uno, resulta necesario retomar el texto de *La ingeniosa Elena* como la versión que se debe editar, pues representa no solamente "la última voluntad del autor, sino [también] la única voluntad editorial del mismo" (Piqueras Flores 2015: 195).

El caballero puntual

El caballero puntual, probablemente una de las mejores novelas de Salas Barbadillo, fue publicada en 1614 por Miguel Serrano Vargas. La obra fue reeditada en 1616 por Juan de la Cuesta, y en 1619 salió a la luz la segunda parte, en casa de Andrés de Carrasquilla, principal editor de Salas en el futuro (Moll 2001: 471). La obra no gozó de más ediciones hasta que Emilio Cotarelo la recogió, junto con otras obras de Salas Barbadillo (1909), en un volumen de escaso cuidado

textual (López Martínez 2016: 180), como veremos más detenidamente en el caso de *Corrección de vicios*.[7] Ya en el siglo xxi, José Enrique López Martínez editó el texto en su tesis doctoral, recientemente publicada en la prestigiosa colección "Anejos de la Biblioteca Clásica de la Real Academia Española" (2016). El resultado es una edición de gran nivel, con un evidente cuidado por el texto, con una extensión y enjundiosa introducción, y con una profusa anotación a dos niveles, que sigue el formato de la colección en la que se integra. Se trata, en fin, de una referencia fundamental en cuanto a las ediciones modernas de Salas Barbadillo. La edición de López Martínez no contiene *Los prodigios del amor*, comedia publicada junto a la segunda parte de *El caballero puntual*, que sí incluyó Cotarelo en sus *Obras* (1909). Se trata de una obra exenta, cuya inclusión tras la segunda parte de la novela parece obedecer solo a motivos editoriales (no hay mención alguna en los preliminares). En cualquier caso, ya que no aparece en la edición de referencia de *El caballero puntual*, sería deseable en el futuro contar con una edición filológicamente fiable de la comedia.

Corrección de vicios

Corrección de vicios. En que Boca de todas verdades toma las armas contra la malicia de los vicios, y descubre los caminos que guían la virtud es, en sentido estricto, la primera colección de novelas cortas con marco de la literatura española (Piqueras Flores 2016), y además tiene el interés de haber sido escrita –que no publicada– en 1612, es decir, antes de que las *Novelas ejemplares* de Cervantes vieran la luz (López Martínez 2014). Desde la *princeps*, que se imprimió en casa de Juan de la Cuesta en 1615, la obra no ha conocido otra edición moderna salvo la de Emilio Cotarelo (1907). Como el resto de textos contenidos en los dos volúmenes de *Obras de Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo*, presenta graves problemas, en la línea de lo que se ha apuntado en la nota 3. En la edición que he preparado–junto con David González Ramírez– de *Corrección de vicios* también ha salido un buen manojo de ejemplos que inciden en la escasa relevancia textual de las ediciones que salían firmadas por Cotarelo: modificaciones arbi-

7. Sin menospreciar la labor de Cotarelo, que siguió los pasos de Menéndez Pelayo a inicio del siglo XX en la recuperación de textos olvidados del Siglo de Oro, en general sus ediciones adolecen de solvencia filológica, tal y como han demostrado los editores que se han dedicado a trabajar los textos que aparecieron en la "Colección selecta de novelistas españoles". En este sentido, remitimos a González Ramírez (2012), donde, además de dar cuenta de algunos casos de pésima puntuación en la edición, que dificultan el entendimiento de la novela (en este caso *La desdicha en la constancia* de Miguel Moreno), se apuntan en nota al pie una serie de malas lecturas ("violencia" en lugar de "vigilancia", "enteramente" en lugar de "eternamente", "la da y destruye" en lugar de "le distribuye", "afectos que le diremos" en lugar de "efectos que le diéremos", etc.), de correcciones injustificadas y de omisiones inexplicables que convierten sus ediciones en materiales que hay que usar con mucha precaución.

trarias ("para ello" en lugar de "para esto"), lecturas ocurrentes ("ni la dignidad" en lugar de "ni a la divinidad") o los cambios de fórmulas verbales que tenían pleno sentido en el Siglo de Oro ("Idos" en lugar de "Id" o "recibían" en lugar de "reciban"), por solo citar algunos ejemplos. Nuestra edición trata de restaurar algunas lecturas dudosas que presenta el original con la idea de presentar un texto pulcramente editado; además se complementa con un cuerpo de notas explicativas y una introducción en la que se remarca la novedad editorial que supuso en 1615 la aparición de una colección de novelas enmarcadas.

Rimas castellanas

El volumen *Rimas castellanas* reúne una parte considerable de la producción lírica de Salas. El autor madrileño diseminó muchos de sus poemas a lo largo de otras obras, pero a juzgar por lo que sabemos de su estrategia editorial, tuvo en mente desde muy pronto la creación de un poemario que fuera independiente. Como indica Jaime Moll, "el primer dato que conocemos es del 6 de septiembre de 1603, fecha en que Salas Barbadillo obtiene un privilegio por diez años para 'seletas y obras poéticas', que no publicó. Lo curioso es que pasado poco más de un año, el 27 de octubre de 1604, obtiene un nuevo privilegio por diez años para la misma obra" (2001: 471). Después, en 1613, cuando solicitó privilegio tanto en Aragón como en Castilla para imprimir *La ingeniosa Elena*, *Corrección de vicios*, *El caballero puntual* y *El sagaz Estacio*, lo hizo también para un *Romancero universal* que no llegó a ver nunca la luz (Salas Barbadillo 2016a: 8 y 11). La obra no fue reeditada en su tiempo, no conoce edición moderna ni tampoco ha llamado hasta ahora la atención de la crítica, a pesar de que contiene una notable variedad de formas métricas, entre las que destacan casi doscientos epigramas, género muy querido por nuestro autor. En este sentido, una edición filológica, con estudio y anotación, ayudaría a conocer la faceta de Salas como poeta, así como el mercado editorial de los volúmenes exclusivamente líricos a principios del siglo XVII,[8] tras la senda abierta por Lope de Vega con sus *Rimas*.

El sagaz Estacio, marido examinado

El sagaz Estacio, marido examinado es una comedia en prosa de estirpe celestinesca que apenas ha recibido atención crítica. Sin embargo, es la segunda obra de Salas que cuenta con más ediciones a lo largo de sus cuatro siglos de vida, solo por detrás de *La hija de Celestina* / *La ingeniosa Elena*. La *princeps* fue publicada en Madrid por Juan de la Cuesta, en 1620. Al año siguiente vio la luz una reedición, también en Madrid, aunque en este caso en casa de Luis Sánchez. Ya en el siglo

8. Véase, entre otros, los trabajos de García Aguilar (2006 y 2009) y Dadson (2011).

xx, Francisco Icaza la editó junto con *La peregrinación sabia*, fábula contenida en las *Coronas del Parnaso*, en 1624, para la editorial La Lectura. Esta misma edición fue reimpresa por Espasa-Calpe en 1941 y 1948. Federico C. Sainz de Robles la editó en 1974 junto con *La hija de Celestina*, volumen que contó también con dos reimpresiones (1976-1978). También junto con *La hija de Celestina* apareció en la colección "La novela picaresca española" (1980), en una edición de Ángel Valbuena Prat que acompaña el texto de una brevísima introducción. Ya en el siglo xxi, *El sagaz Estacio* vio la luz junto a la *Vida de don Gregorio Guadaña*, de Antonio Enríquez Gómez, en la colección El Parnasillo de la editorial Simancas (2004), sin introducción, anotación y sin los preliminares de imprenta. En 2012 el texto fue abordado filológicamente por Armine Manukyan, en una tesis doctoral dirigida por Carlos Mata, que también se ocupa de *El necio bienafortunado*, y que, tras años de difícil acceso, afortunadamente ha sido publicada en los últimos meses (2019), en la Biblioteca Áurea Digital del GRISO.

El subtil cordobés Pedro de Urdemalas

La notable fortuna editorial moderna de *El subtil cordobés Pedro de Urdemalas* contrasta con el discreto éxito de la obra en 1620, el año más fecundo de Salas Barbadillo. La obra comienza como un relato con tintes picarescos que desemboca en un marco de tipo académico, mezclando así dos de las vertientes más reconocibles de la literatura de Salas. Fue publicada por primera vez en la imprenta de Juan de la Cuesta con el título *El subtil cordobés Pedro de Urdemalas […]. Con un tratado del Cavallero perfecto*; sin embargo, la edición no incluye el citado tratado, que sería publicado de forma exenta, sino que es seguida de la comedia *El gallardo Escarramán* y de la silva *Albanio a Laura*. Esta falta de correspondencia entre título y contenido, que probablemente responde a un cambio editorial de última hora, ayuda a comprender las estrategias que utilizó Salas Barbadillo (y quizá también sus libreros e impresores) con algunas obras breves, que a veces publicó como libros independientes, y a las que en otras ocasiones dio salida en la imprenta como complemento de otras obras mayores.

El subtil cordobés fue editado modernamente por primera vez por Allan A. Hamlett, en una tesis doctoral inédita; según explica Marcel Charles Andrade, la edición –anotada y con introducción– presenta los siguientes problemas: "no moderniza la acentuación, no explica suficientemente el lenguaje de la obra, y por fin no edita la comedia *El gallardo Escarramán*". Este aspecto resultó especialmente importante para Andrade cuando abordó su propia edición de la obra en su tesis doctoral, que sí incluye *El gallardo Escarramán*, porque el texto dramático está íntimamente ligado con la trama de la novela a la que acompaña, pues su representación es una de las actividades principales de la academia creada por el protagonista (Andrade 1970: XLVII-LV). Esta edición, con una extensa introducción y anotación, vio la luz algunos años después (1974).

Al igual que *El sagaz Estacio* y *La hija de Celestina*, *El subtil cordobés Pedro de Urdemalas* fue editado por Valbuena Prat en la colección "La novela picaresca española" (1980), acompañado de *El gallardo Escarramán*; sin embargo, a diferencia de las anteriores, esta edición contiene un enjundioso estudio y una profusa anotación. Posteriormente, la obra vería la luz en la editorial Simancas (2004), en una edición similar a la del *Sagaz Estacio*, aunque esta vez al menos no faltan los preliminares. Existe también una edición electrónica, fácilmente accesible y de gran cuidado filológico, realizada por Florencio Sevilla y Begoña Rodríguez para la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes (2005); este texto fue reproducido por Enrique Suárez Figaredo, con ligeras modificaciones en el año 2013 en la revista *Lemir*.

El caballero perfecto

El caballero perfecto salió de la imprenta de Juan de la Cuesta en el año 1620. Como hemos dicho, aunque se anunciaba como parte complementaria de *El subtil cordobés Pedro de Urdemalas*, fue editado de forma independiente. El privilegio para ambas obras había sido solicitado de forma conjunta: "El 28 de septiembre de 1619 obtiene Salas Barbadillo dos nuevos privilegios para dos libros; *El sutil cordovés Pedro de Urdemalas* y *El Caballero perfecto*. Unos días antes, el 19, había vendido al librero Alonso Pérez los derechos de publicación de ambas obras por 500 reales, 200 que pagó al contado y los 300 restantes los hará efectivos a los tres meses" (Moll 2001: 474). Las dos obras fueron publicadas de forma independiente, probablemente por motivos comerciales, lo que puede ayudarnos a comprender mejor la configuración de otros volúmenes de Salas, como la idea de añadir, sin nexo alguno, *Los prodigios del amor* a la segunda parte de *El caballero puntual*.

El caballero perfecto fue editado modernamente por Pauline Marshall (1949). Conserva el texto la ortografía original de la *princeps*, incluso las alternancias puramente gráficas; además, contiene una extensa introducción que incluye un comentario sobre la vida y obra del autor y un análisis sobre los distintos tratados sobre caballerías escritos en Europa, con particular atención en la comparación entre el texto de Salas con *Il Cortegiano* de Castiglione, así como una anotación al final. Tanto las notas como la introducción están en inglés. Como en el caso de *El subtil cordobés Pedro de Urdemalas*, existe también una accesible edición de Enrique Suárez Figaredo en *Lemir* (2013).

Casa del placer honesto

Casa del placer honesto fue publicada por primera vez en Madrid, en 1620, año de extraordinaria importancia para las colecciones barrocas (González Ramírez 2019, 29), por la viuda de Cosme Delgado. La obra es la primera colección

con marco que contiene, además de novelas cortas, obras líricas y dramáticas (Piqueras Flores 2018), y fue reeditada en Barcelona, por Sebastián Cormellas, en 1624. La obra fue motivo de atención por parte de Edwin Place, que la editó con un breve estudio precedente (1927). La edición de Place es conservadora ortográficamente y presenta un texto incompleto, en tanto que no estima pertinente incluir las "cuatro comedias domésticas" porque habían sido recogidas por Cotarelo en su *Colección de entremeses*. Su decisión es un ejemplo más de la dificultad que ha tenido la crítica para entender y considerar los textos de Salas Barbadillo de forma íntegra, y probablemente ha contribuido a que la obra se haya entendido exclusivamente –de forma inexacta– desde la novela corta. Afortunadamente, M.ª Dolores Marrón Guareño prepara una edición de *Casa del placer honesto* en el marco de su tesis doctoral, dirigida por José Ramón Trujillo.

La escuela de Celestina y el hidalgo presumido

Muchas de las obras dramáticas de Salas Barbadillo fueron publicadas en el interior de obras de mayor extensión, cuya función principal es la de alojar material literario de diverso tipo, como *Casa del placer honesto* o *Fiestas de la boda de la incasable malcasada*. En cambio, con *La escuela de Celestina y el hidalgo presumido*, que fue publicada por Andrés de Porras en Madrid en el año 1620, el autor plantea iniciar una colección de comedias que irían viendo la luz como sueltas que, sin embargo, no llegó a tener continuidad:

> Estas comedias, antes dadas a la estampa que al teatro, te ofrezco cada una suelta, así como van saliendo de la emprenta, porque sea eleción tuya el juntarlas, si acaso te agradaren todas: la presente, intitulada *La escuela de Celestina y el hidalgo presumido*, era la primera en los originales y así en la impresión se la ha guardado el mismo lugar; y después della (si fuere de ti bien recebida) te pondré en las manos el *Tramposo con las damas, castigado con lo mismo* (Salas Barbadillo 1902: 15)

Existe una versión manuscrita de la obra del siglo XIX, conservada en la Biblioteca Nacional de España con la signatura MSS/15314, accesible en la Biblioteca Digital Hispánica. En 1902, Francisco R. Uhagón realizó una transcripción del texto que "se limita a reproducir la *princeps*, sin notas ni criterios de edición" (Cassol 2010: 352), de carácter no venal, antecedida de un brevísimo prólogo.

La sabia Flora malsabidilla

La sabia Flora malsabidilla fue editada en Madrid en casa de Luis Sánchez, en el año 1621. No contamos con reediciones a lo largo del XVII, ni tampoco con otras ediciones antiguas. Cotarelo la incluyó en sus dos volúmenes de *Obras* de Salas Barbadillo, en una edición que, como hemos dicho, tiene escasa fiabilidad.

Afortunadamente, la tesis de Dana Lynn Flaskerud abordó la edición de la obra, que fue publicada en el año 2007. Se trata de un trabajo pensado para estudiantes estadounidenses y en este contexto debemos entender la anotación, en inglés, que aborda cuestiones lingüísticas que para un nativo de español son obvias. En cambio, la introducción –también en inglés– presenta una interesante perspectiva sobre la trayectoria literaria de Salas y un análisis riguroso de la obra, que pueden ser útiles también para especialistas.

El cortesano descortés

El cortesano descortés se publicó en el año 1621, en Madrid, por la viuda de Cosme Delgado. Francisco R. Uhagón la editó, junto con *El necio bienafortunado*, en el año 1894, en un volumen titulado *Dos novelas de d. Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo*. Se trata de una edición numerada y limitada a 300 ejemplares, con una breve introducción que contiene el primer listado completo de ediciones antiguas de sus obras, así como una copia del proceso contra el autor a causa de una pelea con don Diego de Persia, que le valió el destierro de la corte. El título del volumen resulta llamativo porque *El cortesano descortés* es, para Salas, una "comedia en prosa". Por lo demás, no se presentan criterios de edición ni tampoco hay anotación alguna.

El necio bienafortunado

La historia editorial de *El necio bienafortunado* es también muy breve. Vio la luz en Madrid, en casa de la viuda de Cosme Delgado y en 1894 fue editada por Uhagón en el citado *Dos novelas de Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo*, por lo que adolece de los mismos problemas que su edición de *El cortesano descortés*. Armine Manukyan se ocupó de editarla modernamente en su tesis doctoral (2012) que, como hemos dicho, ha sido publicada en 2019.

Triunfos de la beata soror de la Cruz

Los *Triunfos de la beata soror de la Cruz* vieron la luz en Madrid en el año 1621, también en la imprenta de la viuda de Cosme Delgado. Es un poema en octavas que, además de loar la figura de la beata, incluye al final una *Silva a la religión del Seráfico Patriarca San Francisco* (1621: ff. 78r-80v). El texto no conoció otra edición, ni antigua ni moderna, y, como en el caso de *Patrona de Madrid restituida* y de las *Rimas castellanas*, ha pasado desapercibido para la crítica, muestra del escaso interés que ha suscitado, por un lado, la poesía de nuestro autor y, por otro, la poesía religiosa –y aún más, la biografía religiosa en verso– del siglo XVII.

Fiestas de la boda de la incasable malcasada

Fiestas de la boda es una colección con marco que guarda muchas similitudes con *Corrección de vicios* y con *Casa del placer honesto*. Sin embargo, probablemente por el mayor peso del teatro dentro de su estructura (contiene una sola novela corta por cuatro comedias breves), apenas ha sido atendida. Vio la luz por primera vez en Madrid, en la imprenta de la viuda de Cosme Delgado, en el año 1622, y tan solo existe una edición moderna: una tesis de licenciatura a cargo de María Bascuas Domínguez (dirigida por Emilio Blanco) realizada en el año 2002, y que tiene un notable rigor: el texto se acompaña de un estudio de casi noventa páginas y de una anotación exhaustiva. Por desgracia, se trata de un trabajo que quedó inédito y que resulta hoy de muy difícil acceso.

Don Diego de Noche

Don Diego de Noche fue publicada por primera vez en Madrid, en el año 1623, en la imprenta de la viuda de Cosme Delgado. Indica Jaime Moll (2011: 477) que la edición tuvo dos emisiones, con cambio de portada, con la sustitución de dos hojas y en papel diferente. En un caso parecido al de *Casa del placer honesto*, la obra volvió a editarse en Barcelona, en casa esta vez de Estevan Liberós en 1624.

Myron A. Peyton realizó una edición de la obra en su tesis doctoral (1942), que permaneció inédita y nos ha sido imposible consultar. Según Andrade (1970: XXII), el trabajo de Peyton incluye una introducción "en la cual se analizan varios aspectos del barroco observados en la mencionada obra" (1970: XXII) y se comparan las dos ediciones antiguas. En el año 1944, la editorial Atlas editó la obra en la Colección Cisneros. Según indica García Santo-Tomás (2013: 92), se trata de una "reimpresión incompleta del texto, en la cual faltan todos los preliminares así como la silva final al marqués de Spínola. El volumen está mal encuadernado y presenta numerosos errores de puntuación, así como alguna que otra errata". Además, no tiene anotación y por introducción incluye una brevísima nota preliminar (dos páginas). Como con *La hija de Celestina*, Enrique García Santo-Tomás ha sido el encargado de realizar una edición moderna para la editorial Cátedra, que vio la luz en el año 2013. Como es habitual entre los volúmenes de la colección *Letras hispánicas*, esta edición consta de una introducción que aborda algunos aspectos de la obra y del autor y de una sucinta anotación. El editor se basa en la *princeps*, pero no consta aparato crítico ni se anotan las variantes de la edición barcelonesa.

La estafeta del dios Momo

La estafeta del dios Momo es otra de las obras de Salas Barbadillo que presenta una historia textual sencilla y pobre. Fue publicada por primera vez en 1627 en

Madrid, por la viuda de Luis Sánchez. Tras tres siglos y medio, Alfredo Rodríguez preparó una edición moderna que vio la luz en la editorial Las Américas, de Nueva York (1968). Viene antecedida de un breve estudio y carece de notas; presenta un cierto cuidado por el texto, aunque sin unos criterios del todo claros: "Nuestra edición, basada en la primera de 1627, moderniza la ortografía siempre que con ello no se perjudique la intención de Salas. En los pocos casos en los que nos hemos visto obligados a alterar el texto (en las que nos han parecido erratas de la primera edición, ello queda patente mediante corchetes" (Rodríguez 1968: 18).

El curioso y sabio Alejandro, fiscal y juez de vidas ajenas

El curioso y sabio Alejandro vio la luz en Madrid en 1634, en la Imprenta del Reino. Se trata de una obra en la que Salas esboza el retrato de varios tipos peculiares, en una composición posiblemente ideada para burlar la prohibición de imprimir novelas y comedias, que estuvo vigente entre 1624 y 1635. Sin gozar de enorme éxito, la obra ha ido editándose progresivamente. Así, hay una edición dieciochesca (1753) y dos decimonónicas en colecciones de novelistas: en el *Tesoro de novelistas españoles antiguos y modernos* (1847), y en *Novelistas posteriores a Cervantes*, una de las que conformaba la Biblioteca de Autores Españoles y que fue reimpresa varias veces; en 1950 vio también la luz en el tomo *Costumbristas españoles*. Con todo, como otras obras de Salas Barbadillo, adolece de una edición moderna filológicamente fiable.

Coronas del Parnaso y Platos de las musas

Salas solicitó el privilegio para *Coronas del Parnaso y Platos de las musas* en el año 1630. Sin embargo, probablemente por falta de financiación, la obra no se imprimió hasta 1635, en los mismos días en los que muere el autor: "El 8 de julio de 1635 ya estaba impreso el texto, pues el licenciado Murcia de la Llana certificó su conformidad con el original aprobado. Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo falleció el 10 del citado mes. ¿Pudo llegar a ver algunos pliegos tirados?" (Moll 2001: 478). La obra, una colección que incluye material literario de distintos géneros, no ha conocido otra edición más allá de la *princeps*, aunque algunas de las composiciones contenidas en el libro sí que han visto la luz de forma independiente, como *La peregrinación sabia*, editada junto a *El sagaz Estacio* (1924). Existe un interesante trabajo de Anne Cayuela (2013) que aborda las dedicatorias de la obra y que explica la construcción de obras de tipo misceláneo como parte de una estrategia editorial.

Balance y tareas pendientes

Como hemos mostrado, la obra de Salas Barbadillo ha tenido una fortuna editorial variable, tanto en el Siglo de Oro como en épocas posteriores. En general, los textos que publicó no tuvieron demasiadas reediciones en vida, algo que ha servido para asegurar que fue un escritor con escaso éxito de público (Rey Hazas 1986: 24). No obstante, si consideramos las dificultades del reducido mercado editorial del seiscientos, conviene valorar que nuestro autor consiguiera publicar una y otra vez sus obras. Los datos indicados por Moll (2001) muestran que el autor tuvo un especial interés en que sus obras salieran de la imprenta, y en seguir muy de cerca los procesos de publicación.

En cuanto a la atención que se le ha dedicado modernamente, la figura de Salas se ha recuperado gracias a que en los últimos años se han ido expandiendo los horizontes de estudio de la literatura del siglo XVII más allá de los autores canónicos. En el campo de la novela corta, al menos desde Rey Hazas (1986) los estudiosos están de acuerdo en el papel fundamental jugado por Salas y, tal y como demuestran las citadas palabras de Bonilla Cerezo y Fernández Melgarejo (2016: 34), existe una conciencia crítica sobre la necesidad de contar con ediciones filológicamente fiables de su obra. Sin embargo, el panorama que hemos presentado muestra que existen todavía textos que no han sido editados más allá de la *princeps*. Es el caso de los tres volúmenes en verso (*Patrona de Madrid*, *Rimas castellanas*, *Triunfos de la beata soror de la Cruz*), prácticamente olvidados por la crítica, y de *Coronas del Parnaso*, que, paradójicamente, es una obra fundamental para mostrar la evolución de las colecciones barrocas más allá de la novela corta. Hay, por otro lado, algunas creaciones que han gozado de ediciones relativamente modernas (desde finales del XIX), pero sin el rigor filológico necesario, como *La escuela de Celestina*, *El cortesano descortés*, *El necio bienafortunado*, ejemplos de la variedad genérica y de la originalidad de la literatura de Salas, o *Corrección de vicios* y *Casa del placer honesto*, obras de singular importancia en la historia de las colecciones de novelas cortas en español. Entre las ediciones abordadas con cierto rigor filológico hay algunas que se realizaron en forma de tesis o tesinas inéditas que no han llegado a publicarse (como las *Fiestas de las bodas de la incasable malcasada*) y otras que tienen una antigüedad considerable, con consecuencias evidentes en cuanto a su vigor y a su accesibilidad, como *El caballero perfecto*, *La estafeta del dios Momo* o incluso *La ingeniosa Elena*, cuyas ediciones de referencia datan de los años ochenta. La labor editorial ha afectado incluso a la integridad de los textos: se han editado partes de obras, como *La peregrinación Sabia*; se ha dado primacía a versiones no definitivas –*La hija de Celestina* frente a *La ingeniosa Elena*–; se han agrupado textos bajo marbetes genéricos erróneos o cuanto menos discutibles –las "comedias domésticas" recogidas en la *Colección de entremeses* de Cotarelo, o la inclusión de *El cortesano descortés* en las *Dos novelas* editadas por Uhagón; e incluso se han editado textos incompletos, como *Casa del placer honesto*. Todo ello crea dificultades para hacerse una idea precisa de la producción literaria de Salas.

Como puede verse, todavía son pocas las obras de Salas Barbadillo que cuentan con una edición moderna, filológicamente fiable, fácilmente accesible y con un estudio y anotación rigurosos que se ocupen del texto en profundidad. Las lagunas resultan más dolorosas si tenemos en cuenta que, sin llegar a ser un autor capital, el madrileño jugó un papel importante en el campo literario de su época y que su obra tiene una extensión abarcable. Con todo, no cabe duda de que se han producido avances significativos en cuanto al conocimiento de Salas en los últimos tiempos. Es entonces preciso comenzar a abordar las tareas pendientes en forma de edición crítica, de manera que se tenga en cuenta no solo el debido respeto al texto literario, sino su necesaria difusión (a este respecto, deben considerarse también las posibilidades que ofrecen las ediciones digitales, por su escaso coste, fácil acceso y posibilidades de estudio). De momento, la publicación de tesis hasta ahora inéditas, como las dedicadas al *Caballero puntual*, por un lado, y al *Sagaz Estacio* y *Necio bienafortunado* por otro, así como los proyectos llevados a término (*Corrección de vicios*) o aún en proceso (*Casa del placer honesto*) auguran un camino que promete ser fructífero.

Bibliografía

Andrade, Marcel Ch., *Una nueva edición de 'El subtil cordobés Pedro de Urdemalas' de Salas Barbadillo, que incluye La comedia 'El gallardo Escarramán'* (tesis doctoral), The Louisiana State University, 1970.

Arnaud, Émile, *La vie et l'œuvre de Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo: contribution à l'étude du roman en Espagne au début du XVIIème siècle* (tesis doctoral), Toulouse, Université de Toulouse-Le Mirail, 1979.

Bonilla Cerezo, Rafael y Fernández Melgarejo, Patricia, "La novela corta del Barroco: estado de la cuestión (2010-2015) y tareas pendientes", *Nuevos enfoques sobre la novela corta barroca*, eds. M. Albert *et al.*, Bern, Peter Lang, 2016, 19-76.

Brownstein, Leonard, *Salas Barbadillo and the new novel of rogues and courtiers*, Madrid, Playor, 1974.

Cauz, Francisco A., *La narrativa de Salas Barbadillo*, Buenos Aires, Colmegna, 1977.

Cassol, Alessandro, "Salas Barbadillo, Alonso Jerónimo de. Teatro y poesía", *Diccionario filológico de literatura española. Siglo XVII*, P. Jauralde (dir.), v. 2, 2010, 350-357.

Cayuela, Anne, "*Coronas del Parnaso y platos de las musas* de Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo, una miscelánea polisinodal bajo el reinado de Felipe IV", *Melánges de la Casa de Velázquez*, 43 (2013) 69-94.

—, "«Esta pobre habilidad que Dios me dio»: Autores, impresores, editores en el entuerto de la publicación (siglos XVI-XVII)", *Tiempos modernos: Revista Electrónica de Historia Moderna*, VIII, 31 (2015), 295-317.

Cotarelo, Emilio (ed.), *Obras de Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo. Tomo I. Corrección de vicios y La sabia Flora, malsabidilla*, Madrid, Tipografía de la Revista de Archivos, 1907.

—, *Obras de Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo. Tomo II. El caballero puntual y Los prodigios del amor*, Madrid, Tipografía de la Revista de Archivos, 1909.

—, *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas desde fines del siglo XVI a mediados del siglo XVIII*, Madrid, Bailly Baillière, 2 vols, 1911.

Dadson, Trevor J., "La difusión de la poesía española impresa en el siglo XVII", *Bulletin Hispanique*, 113, 1 (2011), 13-42.

García Aguilar, Ignacio, *Imprenta y literatura en el Siglo de Oro: la poesía de Lope de Vega*, Madrid, Ediciones del Orto, 2006.

—, *Poesía y edición en el Siglo de Oro*, Madrid, Calambur, 2009.

García Santo-Tomás, Enrique, *Modernidad bajo sospecha. Salas Barbadillo y la cultura material del siglo XVII*, Madrid, CSIC, 2008a.

—, "Introducción, edición y notas", *La hija de Celestina*, Alonso de Salas Barbadillo, Madrid, Cátedra, 2008b.

—, "Salas Barbadillo, Alonso Jerónimo de. Prosa", *Diccionario filológico de literatura española. Siglo XVII*, P. Jauralde (dir.), v. 2, 2010, 339-349.

—, "Introducción, edición y notas", *Don Diego de Noche*, Alonso de Salas Barbadillo, Madrid, Cátedra, 2013.

Gómez Canseco, Luis, "La invención del libro gordo: pícaros, pastores y caballeros en pos de la novela", *Ínsula, revista de letras y ciencias humanas*, 778 (2011), 13-15.

González Ramírez, David, "Una novela corta del Siglo de Oro rescatada: *La desdicha en la constancia* (Madrid, 1624) de Miguel Moreno, *Voz y letra*, XXIII, 1 (2012), 25-66.

—, "Madrid, 1620. De la carrera editorial al nacimiento de un nuevo escritor: Alonso Castillo Solórzano y la narrativa de su tiempo", *Criticón*, 135 (2019), 29-48.

Fradejas Lebrero, José, "Edición, introducción y notas", *La virgen de la Almudena*, Lope de Vega, Madrid, Instituto de Estudios Madrileños, 1993.

Fradejas Lebrero, José, "Edición, introducción y notas", *La hija de Celestina y La ingeniosa Elena*, Alonso de Salas Barbadillo, Madrid, Instituto de Estudios Madrileños, 1983.

Icaza, Francisco A. de, "Edición e introducción", *La peregrinación sabia y El sagaz Estacio, marido examinado*, Alonso J. de Salas Barbadillo, Madrid, Ediciones de la Lectura, 1924.

Jauralde, Pablo (dir.), *Diccionario filológico de literatura española. Siglo XVII*, v. 2, 2010.

LaGrone, Gregory (1945). "Some Poetic Favorites of Salas Barbadillo", *Hispanic Review*, 10 (1945), 24-44.

López Martínez, José Enrique, "Edición, introducción y notas", *El caballero puntual*, Alonso J. de Salas Barbadillo, (tesis doctoral), Universidad Autónoma de Barcelona, Bellaterra, 2011.

—, "*Corrección de vicios*, de Salas Barbadillo, y la primera etapa de la novela corta española", *Lejana. Revista crítica de narrativa breve*, 7 (2014), pp-1-16.

—, "Edición, introducción y notas", *El caballero puntual*, Alonso J. de Salas Barbadillo, Madrid, Real Academia Española (Centro para la Edición de los Clásicos Españoles), 2016.

Lugo y Dávila, Francisco de, "Prólogo", *Patrona de Madrid restituyda*, Alonso de Salas Barbadillo, Madrid, Alonso Martín, 1609.

Marrón Guareño, Mª Dolores, "El hombre ejemplar o el *alter ego* de Alonso J. de Salas Barbadillo en *El caballero perfecto* y *Casa del placer honesto*", *Letras anómalas: textos y autores hispánicos más allá del canon*, Sergio García García, José Luis Eugercios y Manuel Piqueras Flores (coords.), Madrid, Anejos de *Philobiblion: Revista de Literaturas Hispánicas*, 2018, 101-113.

Moll, Jaime, "El libro en el Siglo de Oro", *Edad de Oro*, 1 (1982), 43-54.

—, "Análisis editorial de las obras de Salas Barbadillo", *Silva: studia philologica in honorem Isaías Lerner*, Isabel Lozano Renieblas y Juan Carlos Mercado (coords.), Madrid, Castalia, 2001, 471-478.

Montero, Juan / Ruiz Pérez, Pedro, "El libro en el Siglo de Oro. Estado de la investigación (1980-2005)", *Etiópicas. Revista de Letras Renacentistas*, 2 (2006), 15-108.

Uhagón, Francisco R. de (ed.), *Dos novelas de Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo*, Madrid, Sociedad de Bibliófilos Españoles, 1894.

Peyton, Myron A., *Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo*, New York, Twayne, 1973.

Piqueras Flores, Manuel, "De *La hija de Celestina* a *La ingeniosa Elena*: estructura narrativa, género literario e interpolación", *Edad de Oro*, 34 (2015), 187-200.

—, "El nacimiento de las colecciones de novela corta en español", en Mechthild Albert *et al.* (coords.), *Nuevos enfoques sobre la novela corta española*, Frankfurt, Peter Lang, 2016a, 77-91.

—, "Alonso J. de Salas Barbadillo y las colecciones de metaficciones áureas", *Castilla. Revista de literatura*, 7 (2016b), 794-811.

—, *La literatura en el abismo: Salas Barbadillo y las colecciones de metaficciones*, Vigo, Editorial Academia del Hispanismo, 2018.

Rey Hazas, Antonio (ed.), *Picaresca femenina. La hija de Celestina. La niña de los embustes. Teresa de Manzanares*, Madrid, Plaza y Janés, 1986.

Rodríguez, Alfredo, "Edición e introducción", *La estafeta del Dios Momo*, Alonso de Salas Barbadillo, New York, Las Américas, 1968.

Rodríguez Mansilla, Fernando (ed.), *Picaresca femenina de Castillo Solórzano: Teresa de Manzanares y La garduña de Sevilla*. Madrid / Pamplona, Universidad de Navarra / Iberoamericana / Vervuert, 2012.

Salas Barbadillo, Alonso de, *Patrona de Madrid restituyda*. Madrid, Alonso Martín, 1609.

—, *Patrona de Madrid restituida*. Madrid, Antonio Marín, 1750.

—, *Patrona de Madrid restituida*. Valencia, Albatros, 1979.

—, *La hija de Celestina*, Zaragoza, Viuda de Lucas Sánchez, 1612.

—, *La hija de Celestina*, Lérida, Miguel Menescal, 1612.

—, *La hija de Celestina*, Milán, Juan Bautista Bidelo, 1616.

—, *La ingeniosa Elena*, Madrid, Juan Herrera, 1614.

—, *La ingeniosa Elena, hija de Celestina*, Madrid, Pedro Joseph Alonso y Padilla, 1737.

—, *La hija de Celestina y La ingeniosa Elena*, ed. José Fradejas Lebrero, Madrid, Instituto de Estudios Madrileños, 1983.

—, *La ingeniosa Elena (La hija de Celestina)*, ed. de Jesús Costa Ferrandis, Lleida, Instituto de Estudios Ilerdenses, 1985.

—, *La hija de Celestina*, ed. Enrique García Santo-Tomás, Madrid, Cátedra, 2008.

—, *El caballero puntual*, Madrid, Miguel Serrano Vargas, 1614.

—, *El caballero puntual*, Madrid, Juan de la Cuesta, 1616.

—, *Segunda parte del caballero puntual, y la comedia Los prodigios del amor*, Madrid, Francisco Abarca de Angulo, 1619.

—, *El caballero puntual y Los prodigios del amor*, *Obras de Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo. Tomo II*, Emilio Cotarelo (ed.), Madrid, Tipografía de la Revista Archivos, 1909, 317-405.
—, *El caballero puntual*, ed. José Enrique López Martínez, Madrid, Real Academia Española (Centro para la Edición de los Clásicos Españoles), 2016.
—, *Corrección de vicios*, Madrid, Juan de la Cuesta, 1615.
—, *Corrección de vicios*, *Obras de Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo. Tomo I*, Emilio Cotarelo (ed.), Madrid, Tipografía de la Revista Archivos, 1907, 1-502.
—, *Rimas castellanas*, Madrid, Viuda de Alonso Martín, 1618.
—, *El sagaz Estacio, marido examinado*, Madrid, Juan de la Cuesta, 1620.
—, *El sagaz Estacio, marido examinado*, Madrid, Luis Sánchez, 1621.
—, *La peregrinación sabia y El sagaz Estacio, marido examinado*, Madrid, La Lectura, 1924.
—, *La hija de Celestina* / *El sagaz Estacio, marido examinado*, ed. Federico C. Sainz de Robles, Madrid, Círculo de Amigos de la Historia, 1974.
—, *La hija de Celestina* / *El sagaz Estacio, marido examinado*, ed. Ángel Valbuena Prat, Madrid, S. A. de Promoción y Ediciones (Colección "La novela picaresca española), 1980.
Salas Barbadillo, Alonso de / Enrique Gómez, Antonio, *El sagaz Estacio, marido examinado* / *Vida de don Gregorio Guadaña*, Dueñas (Palencia), Simancas, 2004.
Salas Barbadillo, Alonso de, *El necio bienafortunado* / *El sagaz estacio, marido examinado*, *Estudio y edición crítica de dos obras de Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo*, ed. Armine Manukyan, Pamplona, Universidad de Navarra, 2019.
—, *El subtil cordovés Pedro de Urdemalas con un tratado del cavallero perfecto*, Madrid, Juan de la Cuesta.
—, *El subtil cordovés Pedro de Urdemalas.* ed. Allan A. Hamlett, *An Annotated Edition of El sutil cordobés Pedro de Urdemalas by Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo* (tesis doctoral), University of Texas, 1940.
—, *El subtil cordovés Pedro de Urdemalas*, ed. Marcel Ch. Andrade, Asheville, Estudios de Hispanófila, 1974.
—, *El subtil cordovés Pedro de Urdemalas*, ed. Ángel Valbuena Prat, Madrid, S. A. de Promoción y Ediciones (Colección "La novela picaresca española), 1980.
—, *El subtil cordovés Pedro de Urdemalas*, Dueñas (Palencia), Simancas, 2006.
—, *El subtil cordobés Pedro de Urdemalas*, ed. Florencio Sevilla y Begoña Rodríguez, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2005, <http://www.cervantesvirtual.com/obra/el-subtil-cordobes-pedro-de-urdemalas--0/>.
—, *El subtil cordobés Pedro de Urdemalas*, ed. de Enrique Suárez Figaredo, *Lemir*, 2013, 17, 841-978.
—, *El cavallero perfecto*, Madrid, Juan de la Cuesta, 1620.
—, *El caballero perfecto*, ed. Pauline Marshall, Boulder (CO), University of Colorado, 1949.

—, *El caballero perfecto*, ed. Enrique Suárez Figaredo, *Lemir*, 17, 2013, 765-840,
—, *Casa del plazer honesto*, Madrid, Viuda de Cosme Delgado, 1620.
—, *Casa del plazer honesto*, Barcelona, Sebastián de Cormellas, 1624.
—, *Casa del plazer honesto*, ed. Edwin Place, *University of Colorado Studies*, 15.4, 1927, Boulder (CO), University of Colorado.
—, *La escuela de Celestina y el hidalgo presumido*, Madrid, Andrés Porras.
—, *La escuela de Celestina y el hidalgo presumido*, copia manuscrita (BNE, MSS/15314) < http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000224487&page=1>.
—, *La escuela de Celestina y el hidalgo presumido*, Madrid, Fortanet. 1902.
—, *La sabia Flora malsabidilla*, Madrid, Luis Sánchez.
—, *La sabia Flora malsabidilla*. *Obras de Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo. Tomo I*, Emilio Cotarelo (ed.), Madrid, Tipografía de la Revista Archivos, 1907, 284-502.
—, *La sabia Flora malsabidilla*, Dana L. Flaskerud (ed.), Newark, Juan de la Cuesta, 2007.
—, *El cortesano descortés*, Madrid, Viuda de Cosme Delgado, 1621
—, *El cortesano descortés*. *Dos novelas de Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo*, Francisco R. de Uhagón (ed.), Madrid, Sociedad de Bibliófilos Españoles, 1894, 1-154.
—, *El necio bienafortunado*, Madrid, Viuda de Cosme Delgado.
—, *El necio bienafortunado. Dos novelas de Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo*, Francisco R. de Uhagón (ed.), Madrid, Sociedad de Bibliófilos Españoles, 1894, 156-337.
—, *Triunfos de la beata soror Juana de la Cruz*, Madrid, Viuda de Cosme Delgado, 1621.
—, *Fiestas de la boda de la incasable malcasada*, Madrid, Viuda de Cosme Delgado, 1622.
—, *Fiestas de la boda de la incasable malcasada*, ed. de María Bascuas Domínguez (tesis de licenciatura), A Coruña, Universidade da Coruña, 2002.
—, *Don Diego de noche*, Madrid, Viuda de Cosme Delgado, 1623.
—, *Don Diego de noche*, Barcelona, Estevan Liberós, 1624.
—, *Don Diego de noche*, ed. Myron A. Peyton, *'Don Diego de Noche' de Alonso Gerónimo de Salas Barbadillo. A Critical Edition with Introduction and Notes* (tesis doctoral), Northwestern University, 1942.
—, *Don Diego de noche*, Madrid, Ediciones Atlas, 1944.
—, *Don Diego de noche*, ed. Enrique García Santo-Tomás, 2013.
—, *La estafeta del dios Momo*, Madrid, Viuda de Luis Sánchez, 1627.
—, *La estafeta del dios Momo*, ed. de Alfredo Rodríguez, New York, Las Américas, 1968.
—, *El curioso y sabio Alexandro, fiscal y juez de vidas agenas*, Madrid, Imprenta del Reino, 1634.
—, *El curioso y sabio Alexandro, fiscal y juez de vidas agenas*, Madrid, Francisco Xavier García, 1753.

—, *El curioso y sabio Alejandro, fiscal y juez de vidas ajenas. Tesoro de novelistas antiguos y modernos*, *Eugenio de Ochoa* (ed.), París, Buadry, 1847, vol. 2, 766-801.
—, *El curioso y sabio Alejandro, fiscal y juez de vidas ajenas. Novelistas posteriores a Cervantes*, Eustaquio Fernández Navarrete (ed.), Madrid: Imprenta de M. Rivadeneyra, 1854, t.. XXXIII, vol. 2, 1-19.
—, *El curioso y sabio Alejandro, fiscal y juez de vidas ajenas. Costumbristas españoles*, Evaristo Correa Calderón (ed.), Madrid, Aguilar, t. I, 135-165.
—, *Coronas del Parnaso y Platos de las musas*, Madrid, Imprenta del Reino, 1635.
Valbuena Prat, Ángel (1968), *La novela picaresca española*. Madrid, Aguilar.
Vitse, Marc, "Salas Barbadillo y Góngora: burla e ideario de la Castilla de Felipe III", *Criticón*, 80 (1980), 5-142.

Moreto, poeta en la sociedad de su tiempo[1]

María Luisa Lobato
Universidad de Burgos
mlobatolopez@gmail.com

Recepción: 22/02/2020, Aceptación: 20/03/2020, Publicación: 07/12/2020

Resumen
Esta aportación se dedica a la producción lírica de Moreto incardinada en su tiempo. Tiene como objetivo no solo dar a conocer poemas que hasta el momento permanecían inéditos o editados en impresos antiguos, sino también observar la presencia de obra poética de Moreto en algunos de los principales volúmenes colectivos de finales de los años 1630 y de las décadas de 1640, 1650 y 1660. Con esta nueva mirada que conjuga varios ejes de investigación se pretende recuperar algunas de las redes de sociabilidad en las que Moreto y otros poetas colaboraron y que pueden ser claves para explicar otros fenómenos del siglo XVII, como es el de la escritura de teatro de consuno.

Palabras clave
Moreto; Lírica; Sociabilidad; Academias Literarias; Canon; Rodrigo Méndez Silva; Pedro Calderón de la Barca; Juan de Matos Fragoso; Antonio Martínez de Meneses; Luis Vélez de Guevara; Francisco de Rojas Zorrilla; Luis Belmonte Bermúdez; Jerónimo Cáncer.

Abstract
Moreto, Poet in the Society of His Time.
This is a study of Moreto's lyrical production set in the context of its time. It aims not only to bring to light poems that have gone unpublished until now or were edited only in old

1. Este trabajo se enmarca en el proyecto de investigación *Escritura teatral colaborativa en el Siglo de Oro: análisis, interpretación y nuevos instrumentos de investigación (Centenario de Agustín Moreto, 1618-2018)*, con sede en la Universidad de Burgos, financiado por el Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades-Fondos FEDER (Proyecto I+D Excelencia FFI2017-83693-P).

ISSN 2462-6813 (papel), ISSN 1988-1088 (en línea)
https://doi.org/10.5565/rev/studiaaurea.390

imprints, but also to note the presence of Moreto's poetic work in some of the important poetry collections from the late 1630s to the 1660s. This new review combining several research perspectives is intended to illuminate some of the social networks in which Moreto and other poets collaborated, and which may be key to explaining other phenomena of the seventeenth century, such as collaborative playwriting.

Keywords
Moreto; Poetry; Sociability; literary academies; Literary canon; Rodrigo Méndez Silva; Pedro Calderón de la Barca; Juan de Matos Fragoso; Antonio Martínez de Meneses; Luis Vélez de Guevara; Francisco de Rojas Zorrilla; Luis Belmonte Bermúdez; Jerónimo Cáncer.

A Trevor Dadson, *sit tibi terra levis*

Agustín Moreto, uno de los mejores dramaturgos del Siglo de Oro, inició su andadura conocida en las letras con menos de veinte años. No fue, sin embargo, el teatro el que parece haberle introducido en el Parnaso de su tiempo, sino la poesía. Las casi cien obras dramáticas conservadas de su producción teatral se reparten en torno a sesenta comedias y treinta y siete loas, entremeses y mojigangas. La edición crítica de su obra teatral está muy avanzada gracias al trabajo llevado a cabo por el equipo Proteo desde la Universidad de Burgos. Hoy están a disposición del lector casi ochenta obras teatrales de las cien mentadas.

Muy distinto es el caso de su obra poética, de la que conocemos en torno a cincuenta obras. Todavía dispersas, manuscritas algunas, sin edición desde el siglo XVII otras, con impresiones antiguas del XIX algunas de ellas, ha faltado un esfuerzo compilatorio e interpretativo de esta parte de su producción. Se tratará aquí de realizar un breve estado de esta cuestión y poner a disposición del lector alguno de sus poemas más desconocidos.

La búsqueda, localización y análisis de la lírica de Moreto incardina su quehacer en las coordenadas socio-históricas de su tiempo. Si ya en el teatro el grupo de <moretianos.com> ha logrado insertar buena parte de su producción en su ámbito histórico y personal, el análisis de su poesía permite entrever su haz de relaciones con hombres y mujeres de su tiempo –más hombres, como era esperable, en las circunstancias históricas para las que se escribieron–, y traslucen buena parte

de los gustos y aficiones de su autor y de las modas de su época. En definitiva, surge con fuerza la mano del poeta en la red de sociabilidad con la que entretejió su vida, aportando datos de interés para completar el contexto de su obra total[2].

Resulta destacable que un Moreto de menos de veinte años mereciese que se incluyera uno de sus sonetos en la segunda edición de los Preliminares del *Catálogo Real Genealógico de España al Serenísimo D. Baltasar Carlos, Príncipe de las Españas y Nuevo Mundo*, 1639. El libro está recopilado por Rodrigo Méndez Silva y a este personaje Moreto dedica el poema que comienza: "Con grave admiración, con verdad pura".[3] Méndez Silva, portugués de origen y de ascendencia judía, estaba a punto de ser nombrado cronista real y era una persona destacada en la vida política y cultural madrileña, con protectores importantes en la misma que hicieron posible su destacado papel hasta que cayó en desgracia a fines de los años cincuenta. Colaboró con sus obras a crear un espacio admirativo de personajes reales y nobiliarios, que presentó ante la sociedad como modelos de actuación. En la primera edición del *Catálogo Real*, 1637,[4] se incluye un poema laudatorio de Lope de Vega que comienza: "Cuanto la antigüedad dejó esparcido", en el que Lope se refiere a Méndez Silva como "lusitano ingenio esclarecido".[5] La segunda edición, respecto a esta primera, incorpora poemas de muchos literatos conocidos del tiempo, que contribuyen a ensalzar la fama de Méndez Silva, quien buscaba conseguir reconocimiento entre los hombres ilustres del Madrid de la época.

El volumen tiene privilegio de 25 junio de 1637 y aprobaciones de Manuel de Faria y Sousa, Caballero del Hábito de Cristo y de la Casa Real, y de Tomás Tamayo de Vargas, Cronista Mayor de S.M. en las Indias y su Ministro en el Real Consejo de las Órdenes. La tasa y fe de erratas son de Carlos Murcia de la Llana dos años más tarde, en 1639. Contiene en los Preliminares décimas de Diego Niseno, Luis Vélez de Guevara, Pedro Calderón de la Barca y Gabriel Bocángel, que era entonces Coronista de los Reinos, entre otros cargos. A ellos se suman Antonio de Solís, Francisco de Rojas Zorrilla, Antonio Coello, Juan Coello y Arias, Francisco Fernández y Juan de Matos Fragoso. Se repiten, pues, algunos nombres de escritores ilustres que estaban también en las *Lágrimas panegíricas* a Pérez de Montalbán, impresas en 1639 y a las que se hará referencia a continuación. Algunos de ellos serían colaboradores en la escritura de comedias con Moreto, como es el caso de Calderón, Matos Fragoso y Luis Vélez de Guevara. En la hoja 11 de los Preliminares está el soneto del Licenciado Agustín Moreto al autor [Méndez Silva], cuyo primer verso ya se citó.

2. No se editarán aquí de nuevo los poemas atribuidos a Moreto ya impresos por López Guil (1996, 2011 y 2013) y por Zugasti (2013).
3. Biblioteca Nacional de España (BNE) R/1913. Simón Díaz (1978, 220).
4. BNE R/8561.
5. Más datos pueden encontrase en Guillén Berrendero (2014).

En todo caso, la relación de Moreto con Rodrigo Méndez Silva quizá no fue tan esporádica como podría parecer, ya que en 1640 volvemos a encontrar algunos de estos nombres de escritores repetidos en su libro *Vida y hechos heroicos del gran Condestable de Portugal*, como luego se dirá, entre ellos a Calderón, Rojas Zorrilla, Solís y Luis Velez de Guevara. La coincidencia de nombres quizá tenga que ver con "una suerte de academia literaria" abierta en su casa, en la que coincidieron buena parte de los portugueses que estaban por Madrid en aquel periodo,[6] Matos Fragoso entre otros, con nombres de la cultura española como los señalados. La relación entre el grupo de portugueses de origen judío incardinados en el Madrid de las primeras décadas del siglo XVII y la intelectualidad del momento es cuestión muy interesante que se dejará para otro lugar. Baste aquí este apunte a propósito de la vinculación entre Moreto y el círculo de conocidos de Méndez Silva.

El mismo año de esa edición aparece Moreto entre "los más ilustres ingenios de España", tal como figura en el título del libro del capellán Pedro Grande de Tena. La compilación de 1639 conocida como *Lágrimas panegíricas a la temprana muerte del gran poeta y teólogo Insigne Doctor Juan Pérez de Montalbán* se dedica al padre del joven poeta fallecido, que era en aquellos momentos Librero del Rey.

Por desgracia, no tenemos de ella todavía edición crítica, pero la lista de quienes publicaron en ese libro permite ver los principales nombres de los poetas de aquel tiempo. Y, entre ellos, me interesa especialmente destacar que en el Índice del mismo figuran ya al menos siete nombres que, además de poetas líricos, lo serían dramáticos y escribirían comedias de consuno con este por entonces jovencísimo Moreto. Los dos más habituales, como en otro lugar se indica,[7] fueron Antonio Martínez de Meneses y Luis de Belmonte Bermúdez, pero también se encuentran en el listado de autores: Alfaro, Calderón de la Barca, Matos Fragoso, Rosete Niño y Luis Vélez de Guevara. Esto es, entre los colaboradores de Moreto a lo largo de su vida, presentan poemas en este importante volumen la mitad de ellos,[8] de los cuales, a su vez, varios estaban ya en el libro mencionado antes. El soneto de Moreto es el que comienza: "Este a quien con su pena premió el hado".

¿De dónde llegaba Moreto, para que en torno a los 20 años fuese admitido en ese Olimpo poético? Solo sabemos de alguna producción más temprana: una comedia escrita de consuno, *La renegada de Valladolid* (Belmonte, Moreto y Martínez de Meneses, 1637), y alguna de sus piezas breves para teatro, por ejemplo, el entremés *El poeta*, anterior a 1637. Por aquel entonces estudiaba

6. Guillén Berrendero (2014: 44).
7. Lobato (2015). Ahora actualizado en Alviti (2018: 112-140, en especial 131-132).
8. Faltarían: Arce, Cáncer, Diamante, Juan Vélez de Guevara, Sigler de Huerta, Zabaleta y Villaviciosa.

súmulas, lógica y física en Alcalá de Henares (1634-1637), y allí continuó hasta recibir el Grado en Artes en 1639, según prueba el libro de actas y grados de aquella Universidad, que hemos podido consultar en fechas recientes.[9] Por otra parte, Alcalá de Henares no dejaba de ser una importante Universidad en torno a la cual pudieron girar buena parte de estos ingenios, asunto que está pendiente de trabajar. Sin embargo, más parece que la relación de Moreto con otros escritores de su tiempo comenzó en Madrid, asociada a reuniones literarias en casas particulares como la ya citada de Méndez Silva, en las que se gestaron colaboraciones escritas.

Lo cierto es que la poesía moretiana se conserva dispersa en lo que podríamos denominar 'libros de circunstancias", que en algunos casos fueron verdaderos testimonios de "asambleas de ingenios" y en otros fueron volúmenes que podríamos llamar *De amicitia*, pero siempre parecen muestras de relaciones sociales y literarias en torno a un eje temático de muy diverso signo, el cual puede ser la muerte de un poeta –como se ha visto–, pero también el que dedica al fallecimiento de un personaje político importante, como fue el gran Condestable de Portugal y Mayordomo del rey Juan I, Nuño Álvarez Pereira, del que la última parte del libro se dedica a explicitar las Casas Reales y la nobleza europea que descendían de él.

Esa obra titulada *Vida y hechos heroicos del gran Condestable de Portugal*, por Rodrigo Méndez Silva, Madrid, se imprimió en 1640, por tanto, solo un año más tarde que el dedicado a la muerte de Pérez de Montalbán. Moreto había colaborado ya con otros escritores en la alabanza a Méndez Silva, como se dijo. En este caso, una serie de poemas abren el volumen con textos laudatorios al mismo Méndez Silva, como por ejemplo el de Gabriel Bocángel, y el libro se cierra con epitafios de Gaspar de Ávila, Calderón de la Barca, Godínez, Rojas [Zorrilla], Tirso de Molina, López de Vega, Matos Fragoso, Solís y Luis Vélez de Guevara. Su soneto se encuentra entre estos últimos y comienza: "Yace aquí… ¿quién diré para decirle?", junto a otros de poetas importantes de su tiempo que abren el volumen. Este soneto, sin editar desde el siglo XVII, hasta donde sé, lo dedica Moreto "Al sepulcro del Gran Condestable" y es el siguiente:

Yace aquí… ¿quién diré para decirle?
¿Un nuevo Aquiles? Es obscurecerle.
¿Un Alejandro? No es engrandecerle.
¿Un Héctor lusitano? Es abatirle.
Todo es poco al llegar a percibirle,
nada es bastante a solo proponerle.
Si un sentido no puede comprehenderle,
¿cómo podrá una pluma definirle?
Nuño Álvarez Pereira es al que anhela
la voz, que no le explica aunque le advierte
donde olvidos, eterno, no recela.

9. Archivo Histórico Nacional. Archivo Universitario. Universidad Libro 402-F, ff. 13-15.

¿Este hombre muere? ¡Oh, desdichada suerte!
¿Quién por vanos aplausos se desvela
si de todo esto al fin triunfa la muerte?[10]

Incorpora en sus versos el elogio imposible, la fama más allá de la vida terrestre y la muerte como destructora de toda vanidad. Las preguntas retóricas ensalzan al Condestable al compararle a los grandes héroes de la Antigüedad: Aquiles, Alejandro Magno, Héctor, y destacan su origen lusitano que es también el del escritor del volumen, Méndez Silva, y el de otros de los autores que se integran en él, como es el caso de Matos Fragoso.

Cuatro años más tarde, en 1644, un cirujano de la corte dedicó a la muerte de una mujer noble, el libro *Pira y túmulo en la muerte de la señora doña Mariana Manuel de Alencastro, Condesa de Bailén: dedicado a don Ioseph Strata, erigida por el licenciado* Damián Ruiz de Silva*, cirujano de su majestad* [s.l.:s.n.]. Los poemas previos, tras la dedicatoria de Ruiz de Silva, cirujano del Rey y autor del libro, son un homenaje a este médico y repiten nombres que ya habían estado en las *Lágrimas panegíricas* de 1639, como los de Calderón, Martínez [de Meneses], Matos Fragoso y Luis Vélez de Guevara, y añaden otros, como el de Rojas Zorrilla, que cierra el apartado de poemas al cirujano y hace un Epitafio a la muerte de la dama. Moreto tiene en él la décima que comienza: "Canta Damián, pues alcanza / tu voz tanto primor junto"[11]. Como es posible ver, varios de estos nombres destacan también en el volumen de 1640 dedicado al Condestable de Portugal, ya citado en el párrafo anterior.

Se conservan también sonetos de Moreto en algunos libros de elogio a calígrafos de su tiempo, como Joseph de Casanova y su *Primera parte del Arte de escribir todas formas de letras* (1650). Aurora Egido destaca este manual por su búsqueda de originalidad entre los de su tiempo y recuerda de su autor, natural de Magallón, grabador y calígrafo, su vinculación a los círculos académicos de Madrid.[12] El libro viajó pronto a América, sin que sea posible detenernos ahora en su gran difusión.[13] Junto a Moreto, con su poema que comienza "Si en las airosas muestras desta suma", hay algunos otros de alabanza al calígrafo, como redondillas, décimas y sonetos, entre otros autores, de Calderón de la Barca.

De don Agustín Moreto a Joseph de Casanova

Soneto

Si en las airosas muestras desta suma,
el mérito y el premio te señalas
cuando la pluma y el buril igualas,

10. Méndez Silva (1640: f. 79).
11. Simón Díaz (1978, 220-221).
12. Egido (1995).
13. Torre Revello (1955).

¿qué mayor alabanza que tu pluma?
Alas con ella tu primor presuma
que al sol oponga sus hermosas galas
sin temer la firmeza de tus alas
el exemplar peligro de la espuma.
Por tu pluma del bronce en la dureza
y en el papel por tus buriles vive
inmortal tu enseñanza y tu destreza.
Pues según el efecto se percibe
de su igual, firme y fácil ligereza,
tu pluma talla, tu buril escribe.[14]

Pero en otros casos, lo que reúne a escribir a varios ingenios es la alabanza a personajes vinculados con sus aficiones personales y las de su grupo de cercanos, como los dos poemas que en distintos momentos Moreto y otros escritores dedicaron a toreros, en concreto a Isidro Bandrés de Abarca [*ca*. 1645] y a Antonio Varillas [*ca*. 1640-1660?]. En el primero de los casos, son coplas de pie quebrado: "Canto coplas de San Juan", y conviene recordar que no era un torero cualquiera. Se trataba de un caballero valenciano que perteneció a la Orden de Santiago desde 1645 y fue Tesorero y Caballerizo de don Juan de Austria. Su padre, Francisco Bandrés de Abarca, había ostentado ya cargos similares y merecido un retrato de Velázquez y poemas dedicados de diversos autores, por ejemplo, una silva métrica de Matos Fragoso.

En el caso del torero Antonio Varillas, varios ingenios del momento escribieron sonetos a raíz de la corrida de toros celebrada en las fiestas reales de la corte. El poema de Moreto comienza: "De siete Alcides hoy el coso aclama" y es un elogio del torero que le destaca entre los otros seis. Su valor, que se asimila al de tres toreros, convierte el número parlante de las 'siete maravillas', 'siete virtudes' en los 'nueve de la Fama' y destaca de Varillas la virtud de su 'diligencia' y 'esfuerzo'. El nombre de Moreto aparece junto al de otros poetas que fueron también sus colaboradores en la creación de comedias, como es el caso de Cáncer, Martínez de Meneses, Matos [Fragoso] y Villaviciosa. Si bien la obra no tiene fecha, la muerte de Cáncer en 1655 hace que se pueda afirmar que el libro es anterior a ese año. Inédito hasta el momento, según las noticias que tengo, se transcribe aquí:

De siete Alcides hoy el coso aclama
el nombre heroico en siete maravillas,
pues llevaron ociosas las cuchillas
sobrando al asta el fuego de su llama.
Para crecer el número se inflama
en el coraje y el valor Varillas,
valió por tres en dar al viento astillas

14. Casanova (1650: Preliminares).

y acabaló los nueve de la Fama.
Mas no solo esta gloria le compete,
pues cuando le faltaran los indicios
de que valió por tres con su violencia
hizo que pareciesen todos siete,
siete virtudes contra siete vicios,
pues fue contra pereza diligencia.

Una de las composiciones más importantes de esta temática es el largo romance que escribió en clave jocoseria a los toros que se celebraron el 6 de julio de 1648 y que, según documenta Orozco Díaz en su estudio, fue una de las fiestas taurinas más celebradas de su tiempo. La organizaron los nobles y estuvo vinculada la fiesta de san Isidro, que era la primera que se celebraba tras el luto por la muerte del príncipe Baltasar. El romance, que comienza: "Poder de Dios, fulanica", está en un manuscrito que perteneció al duque de Gor y tiene una edición moderna detallada de Orozco,[15] de quien se toma la referencia de que Bernardo de Quirós ponderó este y otros escritos en torno a ella, excusando el escribir él mismo, y dijo: "Baste de bosquejos, que donde plumas tan doctas pintaron la fiesta, como la de Álvaro Cubillo, Terencio español, y la de don Agustín Moreto, Marcial castellano, y la de don Juan Matos Fragoso, Camoens lusitano, fuera atrevimiento". A ellos puede sumarse también la que escribió por encargo Gabriel Bocángel. Intervinieron en la fiesta de toros caballeros de la nobleza, a los que Moreto entreteje en los versos: el Almirante de Castilla, el andaluz Marqués de Priego, don Luis Fernández de Córdoba y Figueroa, el duque de Uceda y don Diego Gómez de Sandoval. Tras ellos, que entraron primero en la plaza, cada uno con cien lacayos ricamente vestidos, intervinieron don Francisco Lasso, don Fernando de Carvajal, un portugués llamado Barrabás y don Diego [don Alonso, dice Moreto, por error] de Padilla.

También en clave de vejamen poético −aunque no deje de extrañar el momento− Moreto compuso el que comienza: "Oiga, señor caballero", que era muy desconocido hasta ahora. Lo hizo en el año 1642, cuando era miembro de la Congregación del Santísimo Sacramento del Caballero de Gracia, junto a nombres ilustres como el de Bocángel, que en aquel momento ocupaba el cargo de contador[16]. Sin duda se trataba de una institución que reunía nombres importantes de su tiempo y que los había tenido en tiempos anteriores ya que, por ejemplo, Lope de Vega fue congregante y consiliario en 1609. El poema se dedicó a Jacobo de Gracia, con motivo del traslado de sus restos

15. Orozco Díaz (1961).

16. Un recuerdo al querido Trevor Dadson, con quien tuve ocasión de comentar este pequeño descubrimiento el 27/06/2019, poco antes de su muerte ocurrida el 28/01/2020. Como una prueba más de su infatigable interés por la investigación, cuando le di esa noticia me escribió: "Querida amiga: ¡Mil gracias! Qué pena que no tenga en mente otra biografía del poeta [Bocángel], son datos muy útiles".

mortales y en él se refiere a la vida de oración y limosna de este personaje, pero también parece hacer un guiño a la riqueza con la que vivió: "Él fue un hombre que vivió / regalado como un Papa", dice en un momento concreto, para a continuación aclarar que repartía con generosidad sus bienes.[17] Por su carácter jocoso, que refleja la ambivalencia de tono propia de numerosos textos de este periodo, y por la dificultad de acceder a él hasta el momento, me permito incorporarlo aquí:

Oiga, Señor Caballero,
que de él quiero hablar en chanza,
pues es tan fácil decirla
de un Caballero de Gracia.
A darle vengo un vejamen
y apuesto según su fama
que como santo lo escucha
y como un muerto lo calla.
Dicen que fue extraña cosa
la vida que hizo tan santa,
mas, pues se murió de hacerla
la que deshizo es la extraña.
Pero pues me empeño en ello
yo he de descubrir sus faltas
ya que hay hoy tantos altares
descubiertos por su causa.
De ayunos y disciplinas
no tengo que hablar palabra
que no quiero que parezca
que murmuro a sus espaldas.
Él fue un hombre que vivió
regalado como un Papa,
pues sobraba de su plato
para un convento en su casa.
Fue él el primero que introdujo
las esclavas en España,
quién sino él a Dios metiera
entre gente tan herrada.
Él dio motivo y ejemplo
a congregaciones tantas
que se ve a Cristo comido
de esclavos cada semana.
De Dios murmurar les hizo,
pues cada mes se juntaban
y a Jesucristo traían

17. *Historia de la Congregación* (2017: 70). Agradezco a Juan Moya la diligencia en dejarme acceder a este libro, cuando aún no estaba en bibliotecas.

de boca en boca mil almas.
Su mayor gloria era estarse
en la Iglesia entre sus almas
oyendo culpas ajenas
de la noche a la mañana.
Todo cuanto fue a logro,
pues hacer limosnas tantas
fue porque a ciento por uno
aun hoy por ellas se pagan.
Fundó a los convalecientes,
que a los malos se inclinaba
tanto que en viéndolos buenos
los echaba de su casa.
Y cerrando ya los ojos
después de estas alabanzas
se echó a dormir como quien
ha cobrado buena fama.
Esta es porque no se ignore
la vida tan alabada,
mire cuál tendrá la Gloria
Caballero de estas gracias.

El romance, como se puede ver, incorpora numerosos juegos de palabras: "disciplinas" entre el instrumento de mortificación personal y el "murmurar" a las espaldas del azotado por la justicia; "esclavas" y "herrada/errada" para referirse al tipo de gente pecadora entre la que se movía Jacobo de Gracia; el "ciento por uno" como retribución de las limosnas y premio en el más allá de las buenas obras realizadas en la tierra, entre otras, que preparan al oyente o al lector a tener listo el ingenio para el juego de ideas que se presenta en el vejamen.

Pero sin duda uno de los poemas con más interés y del que tampoco se ha hablado desde 1644 es el que se incluyó en el libro reunido aquel año por José Pellicer de Ossau y Salas, *Exequias Reales, que Felipe el Grande, Cuarto deste nombre, Rey de las Españas (q.D.g.), mandó hacer en San Felipe de Madrid a los soldados que murieron en la batalla de Lérida, por un Real decreto suyo, enviado al Exmo. Duque de Nájera, mi señor. Al Excmo. Sr. Don Luis Méndez de Haro, etc*. Con licencia, en Madrid, por Diego Díaz de la Carrera, año de 1643. La dedicatoria la firmó Gaspar Dávila, quien también fue el colector de los versos, autor de un poema y del epítome que firmó en Madrid el 16 de septiembre de 1644.[18] El volumen recoge poemas de Luis Vélez de Guevara, Gaspar Dávila, Alfonso de Batres, Antonio Martínez [de Meneses], Juan de Matos Fragoso, Sebastián Rodríguez de Villaviciosa y Francisco de Avellaneda, muchos de ellos colaboradores de Moreto en comedias escritas de consuno. El texto de Moreto es el siguiente:

18. Hemos manejado el ejemplar de la BNE, VE/219/35.

Si a la valiente sangre derramada,
grande Felipe de glorioso aliento,
siéndola el mundo corto monumento
tu gran piedad es urna dilatada.
Si en el rojo matiz, de que ya honrada
la rebelde campaña enciende el viento,
por lograr digno adorno al vencimiento
has teñido la púrpura sagrada.
¿Quién no muere por ti? ¿Quién no apellida
en su muerte su gloria o si la advierte
no vive a la lisonja de la herida?
¿Quién no vuelve a morir con tanta suerte
si tal muerte se logran a la vida,
si tal vida les logras a la muerte?

Están, además, las composiciones vinculadas a fiestas como las de San Juan o las dedicadas a la Asunción de Nuestra Señora. En algunos casos los poemas corresponden a un momento histórico concreto. Por ejemplo, el romance que comienza "Mi poderosa Señora" sabemos que se compuso para la fiesta a la Asunción de la Virgen que hicieron los letrados e incorpora lenguaje jurídico propio de la ocasión y que Moreto conocía por sus estudios en Alcalá, ya que también se lee en otros textos suyos.[19] López Guil sugiere la posibilidad de que Moreto conociera los escritos de Sor María Jesús Ágreda, confidente del rey Felipe IV, que en su segunda redacción de *Mística ciudad de Dios*, acabada en 1660, se refirió a la revelación mariana sobre su Asunción al cielo,[20] pero es asunto que habría que probar.

Las celebraciones dedicadas a Santa Rosa de Lima fueron también momento de encuentro y colaboración. Y algunas tuvieron un significado especial, pues las de Santa Rosa marcaron el fin de la vida literaria y biográfica de Moreto en 1668, apenas un año antes de su muerte. En ese libro, de especial interés porque en él se reúnen afinidades comunes de la nobleza criolla que vivía en Madrid con los de la Orden de Predicadores, los poemas de Agustín Moreto (4) coexisten con los de otros personajes como Nicolás de Agüero y Zárate (2), Jacinto de Balboa (3), Francisco Bueno (2), Calderón de la Barca (2), Leonardo del Castillo (1), Ambrosio de Cuenca (1), José de Haro (7), Carlos Magno (2), Juan del Vado (1) y Juan Vélez de Guevara (4). El recopilador de esta fiesta, que se celebró en el convento madrileño de Santo Domingo durante la solemne octava que tuvo lugar entre el 21 y el 28 de octubre de 1668, fue el noble criollo Nicolás Matías del Campo y de la Rínaga (Larínaga o Larrínaga).[21] Los cuatro poemas dedicados a Santa Rosa merecieron la atención de Miguel Zugasti en un artículo

19. Ms 17666 BNE, 27-30. Editado por López Guil (2011: 212-215).
20. López Guil (2011: 212, n. 93).
21. Zugasti (2013).

muy detallado donde también se editan.[22] Son los que comienzan: "A la flor que hoy produce Domingo", "A la rosa, señores", "Esta sí que es rosa" y "Hermosuras del mundo".

La dedicación literaria de Moreto a esta santa se prueba también en la poesía dramática, pues escribía la comedia *Santa Rosa del Perú* en 1669 cuando le llegó la muerte y fue Pedro Lanini el que debió terminarla.[23] A la vista de lo expuesto en los párrafos anteriores, es posible afirmar que Moreto inicia y termina su vida entre poesía lírica y dramática.

Si se observan los diversos compendios con cuidado, se ve lo que tienen de juego académico, de red de sociabilidad que permanece visible en esos testimonios. También podríamos hablar de dónde no está Moreto en los lugares en los que parecería esperable. No hay composiciones suyas, por ejemplo, en academias poéticas de su tiempo, del tipo de las que se celebraron en Madrid en casa de José Reynalte ni en las del portugués Melchor de Fonseca de Almeida,[24] ambas de mitad del siglo XVII, fecha en la que su presencia podía haber sido esperable.

Y no solo es posible ver a Moreto como un autor integrado en algunos de los principales libros de su tiempo a través de sus composiciones, sino también como inspirador de este tipo de composiciones. Consta, por ejemplo, que Moreto dio consonantes forzados a su amigo el noble de origen sevillano Carlos de Cepeda, veintidós años menor que él, caballero del hábito de San Jorge y comendador de Balaguer, que siendo un adolescente se había retirado en el convento de la Merced de Madrid, para forzar a su padre a que aceptara su casamiento con doña Antonia María Bravo de Laguna, la mujer que él amaba, y de allí surgió el poema de Cepeda "Hecho el hombre del limo de la tierra". Sin que podamos saber la fecha exacta, sí es posible aproximarse a ella si se tiene en cuenta que otro poema del mismo libro está datado en 1654.

Los dos compendios más importantes de la poesía de Moreto publicados hasta el momento son de 1968 y de 2011. El primero es el que reunió Simón Díaz con casi treinta poemas.[25] Se trata de una recopilación importante, si bien los poemas carecen por completo de contexto. Cuatro de ellos, los dedicados a Santa Rosa de Lima son los que se ha comentado que contaron con una edición muy cuidada de Zugasti en 2013. A fines del siglo pasado, en 1996, Itzíar López Guil dio a conocer el códice D 249 del último tercio del siglo XVII que se conserva en la Biblioteca Central de Zurich. Se reúnen en él buen número de poemas, algunos diálogos dramáticos y loas, un breve texto en prosa, otro

22. El ejemplar se conserva en la Biblioteca de la Real Academia de la Historia, con signatura 9/5749(8).
23. Zugasti (2016).
24. Se conserva testimonio escrito de cuatro reuniones realizadas en su casa en el impreso R/5728 de la BNE.
25. Simón Díaz (1968).

satírico y una carta.[26] Muchos de los textos son anónimos, pero dieciséis de ellos están atribuidos a Moreto. Su estudiosa avanzó en su investigación y ya en 2011 indicó que existía una "copia imitativa" del códice de Zurich en el MSS/17666 de la Biblioteca Nacional de España, titulado *Varias poesías curiosas de los mejores autores de España*, la cual perteneció a Gayangos, quien escribió en él: "una sola mano, que copia composiciones no posteriores a 1663".[27] Es importante que este códice conservado en Madrid guarda 132 páginas finales que no están en el de Zúrich.

López Guil editó en su libro de 2011, *Poesía religiosa cómico-festiva del bajo Barroco español*[28] trece de los poemas de Moreto, aquellos que entraban en la categoría jocosa de su monografía y quedaron otros inéditos por carecer de ese tono. Se conservan en el códice titulado: *Varias poesías curiosas de los mejores ingenios de España*, ya citado. Este manuscrito de signatura 17666, que se conserva en la Biblioteca Nacional de España, reúne obras que en algunos casos aparecen datadas, por ejemplo, las de Calderón de la Barca (1661) y Sebastián de Villaviciosa (1662), por citar solo autores que además de poetas fueron dramaturgos y compartieron la elaboración de comedias con Moreto.

Los versos iniciales de poemas de ese códice atribuidos a Moreto son: "Aquí, Señor Soberano", romance dedicado *Al Santo Cristo de los Desagravios*[29], y "De forma un Hombre a empeñar", que se refiere *Al Santísimo [Sacramento].*[30] Hay también un tercero que comienza: "Ya, gran Señor, que gloriosos"[31] y va precedido por las siguientes palabras: "Romance que escribía don José Marín, Racionero de la Santa Catedral de Toledo, al Eminentísimo Señor Cardenal de Aragón cuando le trajeron el capelo en 5 de abril de 1660. Pónese para entender la sátira que le hicieron; a Moreto se le atribuyó". Este último texto es un poema de 132 versos de arte menor que en nada recuerda a Moreto y, tal como está escrito ese encabezamiento, podría ser que Moreto fuera solo el autor de la sátira al racionero, perdida de momento. Respecto a los otros dos poemas, en cuanto que permanecen inéditos hasta hoy, según la información con que contamos, parece interesante publicarlos aquí por primera vez.

El primer romance hace alusión a un hecho histórico de una imagen de Cristo que fue profanada. Si bien no sabemos en este momento a qué suceso concreto se refiere, sí parece ponerse en relación con la defensa del ultraje realizada por el monarca del momento y quizá con la construcción de un templo en desagravio:

26. López Guil (1996).
27. Ver MSS/17666 BNE = 1-13, 19-24, 27-33, 54-7, 63-4, 73-6, 94-6, 102-6, 357, 379-81; etc.
28. López Guil (1996 y 2011).
29. MSS/17666 BNE, 55-57.
30. MSS/17666 BNE, 379-381.
31. MSS/17666 BNE, 571-577.

Al Santo Cristo de los Desagravios, de Moreto

Romance

Aquí, Señor Soberano,
de Felipe la fe augusta
trueque en principios de glorias
el fin de vuestras injurias.
Aquí, Señor, que aquí os debe
más fervor su piedad suma,
pues el desagravio vuestro
en honor suyo resulta.
Aquí donde de la gloria
le habéis hecho una Escritura,
pues para negar la vuestra
no recibierais la suya.
Afecto en los dos de gloria
fue la sacrílega Culpa,
en vos por el desagravio
y en Él porque le ejecuta.
Aquí de perjuras manos
rabiosa heredada furia
hizo bárbaro destrozo
de vuestra sacra figura.
Mas fue aquí vuestra pasión,
pues fue afrenta más injusta
ver vuestra hechura ultrajada
de vuestras mismas hechuras.
El amor de redimirnos
allá os templaba la injuria
y aquí ayuda al tormento
el peligro de su Culpa.
Vuestro Dios soy, les decía,
mas bien sabéis vos que nunca
fueron palabras tan blandas
cincel[32] a piedras tan duras.
Sangre brotó por templarlos
que hasta un palo que os figura
sabe verter vuestra sangre
por redimir nuestras culpas.
Cabeza abajo le azotan
para que fuese, sin duda,
la Cabeza de la tierra
quien el desagravio os cumpla.
Ya, pues, que[33] un templo os dedica

32. "sincel" en el MSS.
33. "que a" en el MSS.

para que mil os construya
resplandezca en sus vasallos
el mérito que le ilustra.
Venzan sus armas, pues siendo
de vuestra fe la columna
resultan en glorias vuestras
las que son victorias suyas.

El segundo poema atribuido a Moreto se refiere a la Eucaristía e incorpora una copla en redondilla que va glosando en cuatro décimas. Debió formar parte de una serie de villancicos, de los que se han localizado no pocos de Moreto en torno a determinadas fiestas[34]. Se presenta la humanidad de Cristo, segunda Persona de la Trinidad, encarnada en forma humana para redimir a la humanidad y quedarse con ella en la Eucaristía, cambiando así su apariencia física por la de "dulce manjar". El poema presenta un Dios creador ("cielo y tierra suyo es"), que cede todo lo creado al ser humano ("de cuanto crió en la tierra / hizo alfombra de sus pies"). Frente a ese Dios "amante y fiel" se sitúa el "hombre ingrato" al que, sin embargo, no es capaz de dejar de amar pues ve en él "su retrato". Y por amor a él mantiene su sustancia pero cambia los accidentes "en estar sacramentado", perdiendo así su lugar físico de Dios humanado entre los hombres. El poema resulta muy barroco, en especial por términos que se utilizan en varias acepciones, como son "forma", "vino" o "empeño", este último en cuanto obligación, pero también como dejar una prenda para dar seguridad a la otra parte; en este caso, la prenda sería la propia forma humana.

Al Santísimo Sacramento, de Moreto

Copla

De forma un Hombre a empeñar[35]
se llegó por el amor
siendo del mundo Señor
que se quedó sin lugar.

Glosa

Hecho Dios hombre en la estrella
de una forma noble dueño,

34. Por ejemplo, pueden leerse en Simón Díaz (1968) los que escribió para la canonización de santo Tomás de Villanueva el 22 de septiembre de 1658, a los que puso música el Maestro de Capilla Tomás Miciezes, sacionero de la catedral de Toledo.
35. "De forma a un hombre a empeñar" dice el manuscrito en la copla, pero en la glosa cambia el verso por el que ahora se incorpora al texto base también aquí y parece tener más sentido: Cristo tomó forma de hombre para salvar a la humanidad. También el sentido llevaría a poder pensar que Cristo se empeñó por amor en salvar a la humanidad hasta no tener ya sitio en la tierra y quedarse reservado en el Sacramento de la Eucaristía dentro del sagrario.

del dulce manjar querella
empeñar quiere con ella
el hombre en su desempeño.
Nadie se puede excusar
de empeñarse en tal manjar
que tiene a Dios escondido,
pues ve que viene vestido
de forma un Hombre a empeñar.
Es Dios tan amante y fiel
que le niega el hombre ingrato
y cuando está más crüel
a Dios enamora en él
lo que ve de su retrato.
Y al emprender tal primor
para lograrle mejor
como vino enamorado,
aunque le apartó el pecado
se llegó por el amor.
Cielo y tierra suyo es,
y cuanto su espacio encierra
dióselo al hombre, y después
de cuanto crió en la tierra
hizo alfombra de sus pies.
Jesús[36], divino esplendor,
imprimió por más favor
de la humanidad el clavo
pues tomó forma de esclavo
siendo del mundo Señor.
Siendo así, pues que Dios era
dueño del hombre y de todo,
si vivir con él quisiera
nunca faltarle pudiera
lugar en físico modo.
Pero como le hace dar
más favor en el altar
tanto empeñó su cuidado
en estar sacramentado
que se quedó sin lugar.

En un sentido radicalmente distinto se conservan varios poemas de diversos autores en el MSS/12936/17[37]. Uno de ellos explicita a Moreto como autor con este título: "Consejos que una tía daba a una sobrina. Romance". Se puede observar el tono jocoso que lo relaciona con una parte de su producción poética,

36. "Jessú" en el MSS.
37. El manuscrito, conservado en la Biblioteca Nacional de España, consta de cuatro páginas y contiene otros dos poemas jocosos anónimos.

como el vejamen ya visto que dedicó a Jacobo de Gracia en 1642 con motivo de la traslación de sus restos mortales.

Estos consejos un día
que iba a salir a la feria
a una sobrina novicia
daba una tía profesa:
"Pues hoy te estrenaste, Juana,
con el pie derecho sea,
porque no salgas de mala
ya que has salido de buena.
El crïar muchos galanes
es nuestra mayor destreza,
que para hacer muchos pollos
se inventaron las polleras.
De un doblón y otro doblón
compone el rico su hacienda
y más que uno que da veinte
valen treinta que dan treinta.
Nunca un mercader te falte
y si corres por su cuenta
ten cuidado que la casa
te la dé con muchas piezas.
Secretarios y oficiales
nunca falten de tu puerta,
porque con gente de pluma
siempre tendrás buena mesa.
A ministros de justicia
querer bien es conveniencia,
que anda una mujer con ellos
bien prendida y nunca presa.
De nadie deseches ripio
que en tiempo de tal miseria
quien no da enteras las galas
bastará que te dé medias.
Por bajo a nadie desprecies
aunque un carnicero sea,
que aunque tengas malos bajos
con él tendrás buenas piernas.
En fin, Juana, a la pelota
has de hacer cuentas que juegas
y aunque a muchos hagas falta
saca todo cuanto puedas".
Fin

Como resultado de todo lo anterior, es posible concluir:

- La presencia de Moreto en algunos de los principales volúmenes colectivos que, con motivo de diversas circunstancias, se imprimieron en los

años 1630, 1640 y 1650. Rescatamos de dos de ellos sonetos que no se habían vuelto a imprimir desde el siglo XVII y que pueden leerse aquí, como el que escribió al sepulcro del Condestable de Portugal y el emotivo a los soldados muertos en la batalla de Lérida.

- La firma de Moreto junto a las de otros autores importantes de su tiempo, entre los que destacamos dramaturgos: Matos Fragoso (en 7 ocasiones), Calderón de la Barca (6), Luis Vélez de Guevara (4), Rojas Zorrilla (3), Martínez de Meneses (3), Bocángel (3), Solís (2) y Villaviciosa (2) y solo una vez coincidiendo con Tirso de Molina, Belmonte Bermúdez, Godínez, Cubillo, Alonso de Alfaro, Rosete Niño, Juan Vélez de Guevara, Antonio y Juan Coello y Cáncer. La reunión de poetas se dio con distintos motivos, entre otros, la alabanza a toreros que actuaron en fiestas reales, como fue el caso de Antonio Varillas.
- La preferencia en estas obras por el tono jocoso propio del vejamen, que no buscaba alto valor lírico. Se incluyen en este género dos de muy diverso signo: el vejamen dedicado a Jacobo de Gracia con ocasión del traslado de sus restos mortales y el burlesco, que podría vincularse a academia, de los consejos que daba una tía a su sobrina sobre la búsqueda de un marido rico.
- La menor presencia del dramaturgo en los años 1660, probablemente por sus nuevas responsabilidades como presbítero, buena parte de ellas realizadas en Toledo. Recuperamos de ese periodo dos poemas inéditos hasta el momento, que se conservan en el MSS/17666 de la Biblioteca Nacional de España.
- La existencia, por tanto, de un grupo estable de escritores llamados a colaborar en poesía y teatro de su tiempo, vinculados con círculos de poder de su época de tipo nobiliario, pero también de la propia casa del rey.
- La coincidencia en el tiempo de estas producciones poéticas "entre amigos" y la construcción de comedias escritas en colaboración con muchos de estos nombres, en especial los de Martínez de Meneses, Matos Fragoso, Belmonte Bermúdez y Cáncer.

La constelación del nombre de Moreto con la de otros afamados escritores de su tiempo da la medida adecuada del lugar que se le reconocía en la república de las letras de su tiempo y nos permite comprender su obra literaria como un todo poético inserto en la corriente literaria del tiempo que le tocó vivir.

Bibliografía

Alviti, Roberta, "Moreto colaborador", en *Escribir entre amigos. Agustín Moreto y el Teatro Barroco*, coord. María Luisa Lobato y Elena Martínez Carro, Madrid, Ayuntamiento de Madrid, 2018, 112-140.

Casanova, José de, *Primera parte del Arte de escribir todas formas de letras*. Escrito y tallado por el Maestro Joseph de Casanova, Notario Apostólico, y Examinador de los Maestros del dicho Arte de la villa de Madrid, Corte de su Majestad, y natural de la villa de Magallón, Arzobispado de Zaragoza. Dedicado al Muy Poderoso, Y Catholico Monarca Don Phelipe IIII. El Grande, Rey de las Españas, y Nuevo Mundo, &c (E. de A.R.). Con privilegio. En Madrid. Por Diego Díaz de la Carrera. Año 1650. Véndelo el Autor en su Escuela junto a la puerta de Guadalajara.

Cepeda y Guzmán, caballero del hábito de San Jorge, y comendador de Balaguer, Poesías de D. Carlos [Alberto] de, manuscrito original, 4º, 346 hs., f. 297 [ca. 1654]

Coplas de pie quebrado a don Isidro Bandres de Abarca, Caballero de la orden de Santiago, Tesorero y Caballerizo del señor don Juan de Austria: habiendo salido a torear a la plaza de Madrid en las fiestas de San Juan, por Agustín Moreto [s.l.:s.n., 16--?] [4] h.; 4º.- Sign. A4.- Con reclamos, a línea tirada.- Remate en h. [4v]: "Fin".

Egido, Aurora. "Los manuales de escribientes desde el Siglo de Oro. [Apuntes para la teoría de la escritura]." *Bulletin hispanique*, 97, 1 (1995), 67-94.

Guillén Berrendero, José Antonio, "Valores nobiliarios, libros y linajes: Rodrigo Méndez de Silva, un nobilista portugués en la corte de Felipe IV", *Mediterranea-ricerche storiche*, 30, XI (2014), 35-60.

Historia del origen de la Congregación del Santísimo Sacramento del Caballero de Gracia [1752], Madrid, Asociación Eucarística del Caballero de Gracia, 2017.

Lágrimas panegíricas a la temprana muerte del gran poeta y teólogo Insigne Doctor Juan Pérez de Montalbán, Clérigo Presbítero, y Notario de la Santa Inquisición, Natural de la Imperial Villa de Madrid. Lloradas y vertidas por los más Ilustres Ingenios de España. Recogidas y publicadas por la estudiosa diligencia del Licenciado Don Pedro Grande de Tena, su más aficionado Amigo. Dedicadas y ofrecidas a Alonso Pérez de Montalbán, Padre del Difunto, y Librero del Rey Nuestro Señor. En Madrid. En la Imprenta del Reyno. Año de MDCXXXIX [1639], f. 48). Se considera la primera aparición literaria de Moreto.

Lobato, María Luisa, "Escribir entre amigos. Hacia una morfología de la escritura dramática moretiana en colaboración", *Bulletin of Spanish Studies (Glasgow). Homenaje a Ann L. Mackenzie*, XCII, 8-10 (2015), 333-346.

López Guil, Itzíar, "El códice D249 de la Kantonalbibliothek de Zürich (Handschriftenabteilung)." *Dicenda: Cuadernos de filología hispánica*, 14 (1996), 159-172.

—, *Poesía religiosa cómico-festiva del bajo Barroco español. Estudio y antología*, Bern, Peter Lang. Colección Perspectivas Hispánicas, 2011.

—, "La organización textual de la poesía religiosa cómico-festiva del bajo Barroco: la obra de Agustín de Moreto", en *Teatro y fiesta popular y religiosa: BIADIG: Biblioteca áurea digital v. 20*. GRISO (Grupo de Investigación Siglo de Oro Universidad de Navarra), 2013.

Méndez Silva, Rodrigo, *Vida y hechos heroicos del gran Condestable de Portugal D. Nuño Alvarez Pereyra Conde de Barcelos de Orem de Arroyolos, Mayordomo Mayor del Rey Don Juan el primero con los árboles y decendencias de los Emperadores, Reyes, Príncipes ... al Exmo Sor D. Luis Méndez de Haro Sotomayor y Guzáan, Conde de Morente*, Madrid, por Juan Sánchez, 1640.

Orozco Díaz, Emilio, "Moreto y la poesía taurina. Comentarios a un romance inédito", *Studia Philologica. Homenaje ofrecido a Dámaso Alonso por sus amigos y discípulo*, 1961, Madrid, Gredos, 541-555.

Rasgo breve, disceño corto del religioso culto que la nobleza peruana consagró en el Real Convento de Santo Domingo de esta corte, a la bienaventurada Rosa de Santa María, natural de la ciudad de Lima, en obsequio de su solemne beatificación. Ofrécele al excelentísimo señor don Gaspar de Bracamonte y Guzmán, Conde de Peñaranda […], Presidente del Real y Supremo Consejo de las Indias. El doctor don Nicolás Matías del Campo y de la Rínaga, caballero del Orden de Santiago. En Madr[i]d. Por Mateo de Espinosa y Arteaga. Año de 1668.

Simón Díaz, José, "Textos dispersos de clásicos españoles", *Revista de literatura,* 33, 65 (1968), 121-167.

—, *Textos dispersos de autores españoles. Impresos del Siglo de Oro*, Madrid, CSIC. Cuadernos bibliográficos, 36, 1978.

Sonetos de varios ingenios de Madrid a D. Antonio de Varillas habiendo toreado en las fiestas reales desta corte / recogidos por un aficionado suyo [s.l.:s.n., ca. 1640-1660?]

Torre Revello, José, "Algunos libros de caligrafía usados en México en el siglo XVII." *Historia Mexicana* 5.2 (1955), 220-227.

Zugasti, Miguel, "Cuatro villancicos de Agustín Moreto a la beatificación de Rosa de Lima", *eHumanista: Journal of Iberian Studies*, 23 (2013), 326-352.

—, (ed)., *Santa Rosa del Perú*, en *Comedias de Agustín Moreto. Segunda Parte de comedias*, dir. María Luisa Lobato; coord. Marcella Trambaioli, Kassel, Reichenberger, 2016, vol. V, 247-463.

Entre siete y doscientas comedias: hacia la fijación del corpus dramático de Alonso Remón

Rafael Massanet Rodríguez
Universitat de les Illes Balears
Instituto de Estudios Hispánicos en la Modenidad
r.massanet@uib.es

Recepción: 08/05/2020, Aceptación: 08/10/2020, Publicación: 07/12/2020

Resumen
Alonso Remón fue un dramaturgo que gozó de gran reconocimiento y fama por parte del público y de otras grandes figuras de la literatura. Sin embargo, no se conservan muchas de sus comedias y, entre las que han ido apareciendo, su autoría se ha visto discutida. Esto contrasta con las noticias de la época, que dicen que escribió más de doscientas, cuando en la actualidad la crítica le asigna entre siete y veinte. En el presente artículo se pretende fijar un corpus de sus comedias que sirva como punto de partida para el estudio y análisis de su producción dramática. Se pretende esclarecer cuáles fueron las comedias surgidas de su pluma, al tiempo que se descartan aquellas atribuidas sin una argumentación sólida.

Palabras clave
Alonso Remón; Teatro, Siglo de Oro; Corpus dramático.

Abstract
Between seven and two hundred comedies: towards the fixation of Alonso Remon's dramatic corpus.
Alonso Remón is a playwright who enjoyed great fame and recognition from the public and other great figures of literature. However, many of his comedies are not preserved and, among those that have appeared, his authorship has been disputed. This contrasts with the news of the time, which say that he wrote more than two hundred, when critics currently assign him between seven and twenty. In this article, it is intended to establish a corpus of his comedies that serves as a starting point for the study and analysis of his dramatic production. It is intended to clarify what were his safe comedies, while discarding those attributed without solid argumentation.

Keywords
Alonso Remón; Theater, Golden Age; Dramatic Corpus.

ISSN 2462-6813 (papel), ISSN 1988-1088 (en línea)
https://doi.org/10.5565/rev/studiaaurea.401

En 1632 moría en Madrid el conquense Alonso Remón, fraile mercedario que obtuvo gran fama por su labor como predicador sagrado. El gran número de obras religiosas y humanistas que escribió le valieron el aplauso y reconocimiento de sus contemporáneos. Sin embargo, antes de subir al púlpito desde el que ofrecería tantos sermones, el mercedario ya había demostrado su habilidad literaria en el teatro, que gozó del aplauso, no tan solo del público, sino también de grandes autores coetáneos, como Quevedo[1], Cervantes[2] o el propio Lope de Vega[3].

Se suelen atribuir a su pluma más de doscientas comedias, dato que se ha repetido en cada ocasión en la que se ha hablado de este dramaturgo. Este abultado número procede de Ordóñez de Ceballos, quien, en los preliminares a su *Tratado de las Indias Orientales*, a la hora de hablar de los autores que compusieron los textos que recoge, alude a Alonso Remón y dice, expresamente, que "escribió más de doscientas comedias" (1629: xiv). Esta afirmación no debe ser tomada de manera categórica y fiable, pues puede tratarse de una exageración laudatoria. Hacía tiempo que Remón se encontraba alejado de la escena teatral, centrado en su faceta de predicador. Ordóñez, por tanto, ensalza la fama pasada del mercedario para dar prestigio a su colección. Si tenemos en cuenta que el sobrino de Tirso de Molina, compañero de orden, señalaba en 1634 que su tío había escrito en torno a cuatrocientas comedias[4], las supuestas doscientas de Remón no supondrían una exageración.

Tanto Placer (1948a: 115) como Serna (1983) cifran la obra conocida en veinte comedias. Sin embargo, muchas de las que nombran son atribuidas o, directamente, no le pertenecen. López Tascón también incluye en el repertorio dramático de nuestro autor las obras *La madrina del cielo*, *La estrella de Sevilla*, e, incluso, le atribuye la autoría de *El condenado por desconfiado*. Fernández Nieto, por su parte, señala que "nos han llegado nueve comedias manuscritas y el título de otras, cuyo original no existe" (1974: 26). Vázquez, por su parte, considera que "apenas conocemos los títulos de unas diecinueve, y tenemos a nuestra disposición actualmente tan solo un puñado mínimo de siete u ocho" (2004: 41). No obstante, la obra de Alonso Remón continúa siendo un misterio.

Algunas de las comedias atribuidas finalmente han sido descartadas y, por ese motivo, es nuestra intención ofrecer al lector un catálogo actualizado de la

1. "Me acuerdo yo antes que si no eran comedias del buen Lope de Vega y Remón, no había otra cosa" (*Buscón*, p. 164).

2. "No dejen de tenerse en precio los trabajos del doctor Remón, que fueron los más, después de los del gran Lope" (*Ocho comedias y ocho entremeses*, p. 26).

3. "Fray Alonso Remón, puesto que olvida / las musas por la historia, / Cuenca le ofrezca duplicada gloria, / a sus letras debida, / pues le ha dado más frutos, más tesoro / si los libros son más que plata y oro, / entrando más por ti, dichoso Júcar, / que a España por la barra de Sanlúcar" (*Laurel de Apolo*, p. 191).

4. Tirso de Molina, 1634: v: "Gusano es su autor de seda: de su misma sustancia ha labrado las numerosas telas con que cuatrocientas y más comedias vistieron por veinte años a sus profesores, sin desnudar, corneja, ajenos asuntos, ni disfrazar pensamientos adoptivos".

obra dramática del mercedario, teniendo en cuenta los últimos hallazgos y atribuciones. Esta labor servirá para establecer una base, desde la que se emprenderá un estudio de la producción teatral de este olvidado dramaturgo.

A continuación, procederemos a presentar las obras que son de autoría segura. Para ello, nos basaremos en registros documentales que demuestren su pertenencia, así como análisis literarios e históricos que puedan arrojar luz sobre la incógnita. Debido al escaso número de ejemplares conservados, señalaremos, cuando sea posible, su localización en bibliotecas o fondos correspondientes. Hemos incluido también un caso particular que, si bien no podemos considerar de Remón, sí entronca con su producción. Finalmente, presentaremos una serie de obras atribuidas erróneamente a su pluma y expondremos los motivos por los que difícilmente pueden ser consideradas como propias.

Obras escritas por Remón

La primera muestra literaria de Remón que conservamos es un soneto laudatorio[5] publicado en 1588 en *Florando de Castilla, lauro de caballeros*, de Jerónimo de la Huerta. Lo incluimos por considerarse la primera obra en verso del mercedario y en la que ya aparecen ciertos rasgos que se repetirán en su obra, como es el uso de arcaismos. Es interesante observar que aparece firmado como "Del licenciado Remor y Araque" (*Florando de Castilla*: III), siendo "Remor" una clara errata y la primera y única vez que usará el apellido materno.

En 1592 tenemos noticia de que ha iniciado su carrera teatral. Se trata del auto sacramental *San Juan Evangelista*, del que solo conservamos su título. El 2 de marzo, Remón da un poder a Gaspar de Porres y a Pedro Sedano en Toledo para que se lo embarguen a una compañía, que lo habría incluido en su repertorio de manera fraudulenta:

> Sepan cuantos esta carta de poder vieren como yo el licenciado Alonso Remón, clérigo, presbítero, residente que soy en esta ciudad de Toledo, otorgo e conozco que doy y otorgo todo mi poder complido… a vos Gaspar de Porres, autor de comedias, y Pedro Sedano, vecinos de esta ciudad… para que por mi podáis embargar y embarguéis, do quiera que hallaredes, una comedia que yo hice y compuse de *San Juan evangelista*, la cual yo vendí al dicho Gaspar de Porres por cierto precio de maravedís que me tiene pagados, e pedir que ninguna persona la represente, si no fuera

5. "Álzase el tiempo, y el calor se antuvia. / Trueca en estío el sol la primavera, / y el labrador del fruto desespera / porque, sin él, la espiga el tronco enrubia. // Cuando se espesa el aire y cae la lluvia / sobre las secas mieses, de manera / que colma el grano y el color de cera, / dan con sazón la hoja y caña rubia. // Sin ella, y sin razón, iba el estío / de olvido eterno la española gloria / y a la esperanza de la fama muerta, //cuando cayó del cielo este rocío /que a Castilla da el fruto de su historia, / en la fertilidad de vuestra huerta. // En Florando despierta / vuestra lengua el Aquiles / y él en vos resucita un otro Homero" (1588: f. III).

> tan solemne el dicho Gaspar de Porres, como cosa suya e doquiera que la hallaredes fuera del dicho poder la podáis pedir por hurto y pedir que no se represente e dar cualesquier querella de cualesquier persona o personas que la tuviere o representare u hubiere representado si no fuere el dicho Gaspar de Porres, e sobre ella podáis presentar cualesquier testigos e informaciones que fueren necesarias a ganar cualesquier mandamientos e requisitorias para prender a los tales delincuentes e que se me entreguen los papeles de la dicha comedia que así yo hice e compuse… en la dicha ciudad de Toledo, dos días del mes de marzo de mil e quinientos e noventa y dos años… testigos que fueron presentes: Diego Pérez, Juan Alonso y Eugenio Sotelo, vecinos de Toledo. – El licen[cia]do Remón. (*Protocolo de B. Tamayo,* 1592, f. 87, *apud* San Román, 1935: LXXV).

Barrera (1999) y Medel del Castillo (1929: 240) citan un auto sacramental con el mismo título como anónimo. Debido a que no conservamos el contenido del texto para poder establecer una comparación, y que el título es muy genérico, no hay garantías de que se estén refiriendo al de Remón.

La siguiente obra que encontramos en su producción es la comedia hagiográfica *San Jacinto*[6], dentro de una colección de manuscritos que contiene otras obras. Fernández Nieto sugiere su datación en torno a 1594, pues "la debió escribir aprovechando las fiestas que se celebraban en toda España con motivo de la canonización por Clemente VIII"(1974: 28), el 17 de abril de dicho año. La comedia viene precedida de una loa que ayudaría a sostener esta teoría, pues aparecen referencias temporales y espaciales:

> Oh tú, Madrid, excelso muro
> de una corte cristiana,
> ansí veas a tu Isidro,
> depriesa de hacerlo trata.
> Pide a los Felipes dos
> ante Clemente esta gracia,
> pues la vida de tu Isidro
> merece canonizarla.
> Pero aunque el fervor me lleva,
> quiero corregir esta ansia
> y ofreceros al intento
> para que salir me mandan
> el autor de aquesta fiesta
> que aunque indigno desto trata
> de celebrar este día
> prenda de su alma cara.
>
> (*San Jacinto*: f. 151v)

6. BNE, ms. 14767. Durá Celma (2016) estudió las comedias que conforman este documento.

Respecto a la atribución, no presenta duda, pues en el folio de portada aparece "compuesta por Ramón" (*San Jacinto*: f. 149). La vacilación vocálica era frecuente a la hora de referirse a nuestro autor. Fernández Nieto (1974: 9) se hizo eco de tal variación que encontramos referida en muchos documentos. Muchos son los críticos que han reafirmado su autoría (Serna 1982: 634; Fernández Nieto 1974: 28; Smieja 2000; Vázquez 2004: 41).

En cuanto a las representaciones de esta comedia, entramos en un terreno que puede resultar confuso o contradictorio. La teoría de Fernández Nieto sugiere que fue escrita para ser representada en dichas celebraciones ante la familia de Felipe II, y Roux (1975: 24-25) parece confirmarlo. No obstante, la portada del manuscrito, tras el título, señala "nueva, nunca representada" (*San Jacinto*: f. 149). A falta de noticias seguras, suponemos que Remón pudiera escribirla para dicha ocasión, pero no llegara a representarse.

En este mismo manuscrito encontramos otra comedia de nuestro autor, *El católico español*. Desconocemos los motivos, pero algunos críticos la citan como *El católico emperador* (Serna 1982: 634), tal vez por su protagonista. Su datación es incierta y el texto no incluye ningún indicio que pueda orientarnos, aunque Serna sitúa su escritura en 1605, sin aportar datos.

Respecto a la atribución, al igual que ocurre con la comedia anterior, en el folio de portada aparece "compuesta por Ramón" (*El católico español*: f. 3). Fernández Nieto no recoge esta comedia dentro del estudio de la producción del mercedario.

Se trata de un interesante texto que se aleja de los rasgos establecidos para la comedia hagiográfica, entremezclándose con propios del género palatino. Durá Celma señala que "en contraposición a la escasa incidencia del tema religioso en las dos primeras jornadas, en la última se aprecia una más que notable insistencia en conceptos clave y divinidades que justifican sobradamente la inclusión de esta comedia en un manuscrito compuesto por entero por comedias religiosas, especialmente hagiográficas" (2016: 244). También considera que entronca con la tragedia senequista, debido a la impactante escena del asesinato del personaje de Teodosio el Viejo. A diferencia de otras obras en las que sigue fielmente el argumento histórico, "Remón no se deja constreñir por él e introduce una buena dosis de inventiva […]: la persecución por causa del nombre, el triángulo amoroso, la presencia de los parientes llegados de la futura Triana, son ejemplos de ello" (Durá Celma 2016: 248). La inclusión de relaciones amorosas ajenas a la base histórica será una de las licencias habituales en la obra del mercedario.

En torno a 1599 encontramos indicios de la escritura por parte de Remón del auto sacramental *El hijo pródigo*[7]. En el último folio podemos leer: "Compuesto por el licen[cia]do Ramón. Anni 1599" (*El hijo pródigo*: f. 16), lo que parece confirmar datación y autoría. Según Paz y Meliá, la letra corresponde al librero Matías Martínez (1934: 252).

7. BNE, ms. 15312.

Este auto se inscribe dentro de la tradición de representaciones de carácter religioso que han tomado este breve fragmento del evangelio como base argumental, tal como demuestra la amplia difusión en el teatro europeo desde sus orígenes. Fernández Nieto lo recuperó en edición paleográfica (1974), pero el estudio más reciente acerca de sus particularidades lo pone en común con producciones de similar contenido (Massanet Rodríguez, 2017).

En 1601 tenemos noticia de la escritura de un auto sacramental para las fiestas del Corpus de Alcalá de Henares. Desconocemos el título de la obra:

> Digo yo, el licenciado Remón, que recibí de mano de su merced, del señor maestro don Pedro Ruiz Malo, rector de esta Universidad de Alcalá de Henares, doscientos reales por el trabajo que puse en escribir un auto que se representase a las majestades del rey nuestro señor y reina y unos jeroglíficos para pintar y poner en las Escuelas Mayores y por la verdad lo firmé en Alcalá, a 20 de enero de 1601. El licenciado Remón. (*apud* Fernández Nieto, 1974: 30)

Hacia 1603 localizamos dos documentos de compraventa entre compañías que recogen el título de diversas comedias de Alonso Remón. En la primera, Antonio Granados compra varias comedias a Pedro de Valdés, entre las que se encuentran varias de Lope y una de nuestro autor:

> Iten se declara que desde luego se meten en la dicha compañía por bienes de ambas partes y de por mitad las comedias siguientes:
> −*El cuerdo loco*, de Lope de Vega;
> −*Los esclavos libres*, de Lope de Vega;
> −*El príncipe despeñado*, de Lope de Vega;
> −*Roldán casado*, de Ramón;
> las cuales dichas cinco comedias tiene compradas el dicho Antonio Granados, y le costaron dos mil cuatrocientos e cincuenta reales y así lo confiesa el dicho Pedro de Valdés. (*Protocolo de P. de Galdó*, 1603, f. 138, *apud* Fernández Nieto, 1974: 31)

Solo conservamos el título. Placer teorizó acerca de su relación con otra comedia: "Tal vez como opina un crítico, [sea] segunda parte de la de Lope de Vega, *La mocedad de Roldán*, si bien todo lo que gira alrededor de este personaje, al igual que lo que sucede con el Cid, puede darse por perfectamente indígena, aunque la originalidad sea precaria" (1948a: 119). Sin embargo, estas conjeturas carecen de base, pues no pueden ser comprobadas.

El otro documento está fechado a 21 de enero de 1603 y refleja una venta entre Alonso de Heredia y Pedro de Valdés. En ella, figura el título de tres obras de Remón. Es importante destacar que aparece explicitado que se trata de comedias nuevas y que no se conservan más copias que las que se venden:

> Sepan cuantos esta carta vieren como yo, Alonso de Heredia, representante, vecino de la villa de Madrid, otorgo e conozco que vendo a Pedro de Valdés, vecino de la villa de Madrid, que está presente, catorce comedias de los títulos e autores siguientes: […] – otra de la *Fundación de la Orden de la santísima Trenidad*, de Ramón.

> – Otra *del Rey por su ingenio*, de Ramón. – Otra de *El señor don Juan de Austria en Flandes*, de Ramón […] Las cuales dichas catorce comedias son nuevas e os las entrego con más un lienzo pintado de la trenidad e una cruz de vedrieras y lo entrego todo originalmente sin que dello quede copia ni traslado alguno por mí ni por los poetas autores de ellas, ni por otras persona alguna, las cuales os he dado y entregado, esto por razón que por todo ello me deis e paguéis… en la dicha ciudad de Toledo veinte e un días del mes de enero de mil e seiscientos a tres años. (*Protocolo de P. de Galdo*, 1603, f. 177, *apud* Fernández Nieto, 1974: 31)

De la primera de las mencionadas, solo se conserva el título y no se conoce ningún testimonio. Tampoco la recoge ninguno de los catálogos clásicos. Parece que la utilería que se menciona al final del documento sería necesaria para la representación de esta comedia, razón por la que Heredia la vendería junto al texto. Gracias a la labor de CATCOM, podemos seguir el rastro de esta comedia hasta que, irremediablemente, se pierde. El 18 de agosto de 1605, Bartolomé de Villacorta compra cuatro comedias a Alonso de Heredia por trescientos cincuenta reales, entre las que se incluye *La fundación de la Orden de la Trinidad*. El 21 de septiembre de 1606 localizamos una representación en Salamanca por la compañía de Heredia. Urzáiz (2002: 547), a través de San Vicente (1972: 313-314), señala que en 1610 continúa perteneciendo al repertorio de esta compañía, pero se trata de una interpretación errónea a partir de la noticia publicada por Pérez Pastor (1914: 354).

Respecto a *El rey por su ingenio*, la única noticia que conservamos es la mención al título en esta nota de venta. No se conserva testimonio alguno y tampoco la recogen los catálogos clásicos.

En cuanto a *Don Juan de Austria en Flandes*, es la única que se conserva el texto. Parece ser que, durante un tiempo, su autoría estuvo disputada con Lope de Vega, pues su nombre aparece en la única copia manuscrita[8]. Al parecer, se trata de un traslado del original, hecha en Zaragoza en 1625 por Martínez Mora, pero atraviesa una curiosa peripecia tras la venta a Pedro de Valdés, tal como recoge Iglesias Feijoo:

> Algo debió de pasar para que ese plazo no se cumpliera y Heredia recuperara todos o alguno de sus textos porque en julio de 1604, de nuevo autor-empresario, se compromete a representar en Getafe el 15 de agosto un auto "y a la tarde la comedia del *Sr. D. Juan de Austria en Flandes*". Y un año después, en agosto, cede a Bartolomé de Villacorta para que las represente en plazas secundarias cuatro comedias, todas de entre las catorce vendidas a Valdés, y entre ellas *El señor don Juan de Austria en Flandes*. Se afirma que dos ya las tiene y las otra dos, entre ellas la que nos importa[…] Es decir, Heredia había recuperado la propiedad de la comedia, por lo que le pasa al otro un manuscrito. ¿Cuál? Pues, por extraño que pueda parecer, probablemente el mismo que se conserva hoy en Parma. Este no es de mano de Martínez de

8. Biblioteca Palatina de Parma, ms. Collezione CC IV 28033.

> Mora, que se limitó a poner una portadilla de su letra antes de cada jornada para atribuírsela a Lope de Vega y firmar al final de cada acto, indicando que es "original corregido". (2014: 158)

Se trataría, por tanto, de una copia del original, tal como se atestigua al final de la jornada segunda: "Esta comedia es de Alonso de Heredia, autor de comedias, y se sacó en Zaragoza el mes de Abril de mil y seiscientos y veinte cinco años, y por la verdad lo firmo de su nombre" (*Don Juan de Austria*: f. 245v). Sin embargo, según Iglesias Feijoo (2014: 159), dicha fecha fue modificada por Martínez Mora, pues aparece tachado un cinco y, corregido encima de otra tinta y mano, "veintecinco". Según San Vicente, "este título se contaba también entre los de varias comedias de Alonso Remón que, en 1610, todavía representaba Heredia tras haberlas recuperado" (1972: 314). No obstante, se trata de una interpretación errónea. El manuscrito incluye dos censuras de representación de 1606, firmadas por fray Manuel Caello[9] y por Tomás Gracián Dantisco[10] y otra de 1607, firmada por Juan Bravacos[11]. El 22 de septiembre de 1606 la compañía de Heredia la representó en Salamanca. Se conoce también una representación de esta comedia por la compañía de Roque de Figueroa ante el rey el 28 de mayo de 1628 (Fernández Nieto, 1974: 32).

Menéndez Pelayo la incluyó en su edición de las comedias de Lope, asegurando que "el estilo es enteramente suyo, aunque se trata de una obra escrita con gran descuido" y que si no figura en *El peregrino*, "será por un olvido de Lope" (1949: 137). Pese a que, finalmente, la obra ha sido asignada a su correcto autor, las palabras del investigador son de gran importancia, pues reconocen el valor de la comedia del mercedario al compararla con una del propio Fénix. La comedia presenta una base histórica bastante fidedigna y supone una crónica dramática del gobierno de don Juan de Austria, que abarca desde su llegada a Flandes hasta su muerte[12].

En 1605 tenemos noticia de un pago a cargo del Cabildo Eclesiástico de Toledo a Remón por la representación de un auto en las fiestas del Corpus: "Libranza de tres ducados para hacer un regalo al padre fray Alonso Ramón, de la Orden de la Merced, que compuso los autos sacramentales que se representarán en la fiesta del Corpus Christi de este año" (*apud* Pérez Pastor, 1914: 460). No tenemos más información acerca de cuáles pudieron ser, por lo que cabría la posibilidad de que se trata de un auto ya representado.

9. Fechada en 1606, sin más detalle.
10. Fechada en Madrid el 14 de septiembre. Si tenemos en cuenta que esta licencia fuese posiblemente para la compañía de Heredia, ofrece el problema de que, en esos días, se encontraban en Salamanca, donde el 22 de dicho mes representaron esta comedia.
11. Fechada el 9 de octubre, sin especificar lugar.
12. Véase Fernández Nieto (1974: 33-35) para un detallado resumen de su argumento.

Con fecha de 1606, encontramos el primer y único manuscrito autógrafo de una comedia de Remón, *Grandezas de Madrid*[13]. En la portada de cada acto, en el margen inferior izquierdo, figura el año, 1606. Al pie de cada jornada, así como al final de la misma, aparece la firma del autor: "El doctor Remón". Se trata de un texto con multitud de tachaduras y correcciones, con márgenes donde se agolpan las acotaciones. Tal como indica el portal Manos[14] respecto a la escritura del mercedario, se trata de una "mano de difícil lectura, muy apretada y descuidada. Trazos rápidos y enérgicos. Al estar las líneas tan juntas, resulta difícil averiguar de qué letra se trata".

Una posible representación habría tenido lugar en Toledo en 1606, a cargo de la compañía de Juan de Morales Medrano, ya que el manuscrito incluye una sugerencia de reparto que corresponde con la nómina de dicho grupo:

> Figuras
>
> Don Diego – Jerónimo López [...]
> Juan, su hijo – Juan Morales, o el que hubiere de hacer el galán primero
> Bayona, criado de don Juan – Tadeo o el que hiciere el gracioso
> Prudencio, ayo de san Juan; Leonardo – Loya
> Octavia [...] – La señora Josefa
> Cleves, ingeniero – Paredes
> Doña Micaela, su hija – La señora María de la [...]
> Marina, su criada – La [...] Jerónimo
> Valentino – Lobillo. (Remón *Grandezas de Madrid*: f.1)[15]

No será hasta 1628 cuando Remón retome el teatro, no con una, sino dos obras bajo el título *El español entre todas las naciones y clérigo agradecido*, comedia en dos partes que pone en verso el *Viaje del mundo*, de don Pedro Ordóñez de Ceballos. Se trata de un libro en clave autobiográfica que recoge las aventuras de este caballero, nacido en Jaén, que fue conquistador, corsario, comerciante, cronista y sacerdote y participó en diversas gestas alrededor del mundo. Tras su retorno a España, fue nombrado canónigo de Astorga y provisor, juez y vicario general en los reinos de Cochinchina, Champá, Cicir y Laos. Finalmente, murió en su ciudad natal el 17 de abril de 1636.

Ordóñez de Ceballos publicó en 1629 el *Tratado de los reinos orientales y hechos de la reina María y de sus antecesores*, miscelánea que incluye un total de cinco comedias inspiradas en sus hazañas: una del padre Francisco de Gua-

13. Se puede localizar en la Biblioteca de l'Institut del Teatre de Barcelona, Colecció Sedó, signatura IT VIT-163.

14. <https://manos.net/manuscripts/it/vit-163-grandezas-las-de-madrid>

15. Manos ofrece una identificación más clara entre los personajes y sus correspondientes actores. Sin embargo, en el caso de "Marina, su criada", no compartimos la lectura que ofrece: "Isabel Rodríguez".

darrama[16], dos piezas anónimas[17] y dos a cargo de Alonso Remón[18]. La crítica ha tenido grandes dificultades en catalogar e identificar las comedias. Barrera (1999) atribuye las cuatro *Partes* a Remón, decisión que parece seguir también Serna (1983: 16). Medel del Castillo considera de su pluma tan solo las tres primeras (1929: 183), al igual que Arteaga (*Índice*: f. 139). Como *El clérigo agradecido* aparece registrada en García de la Huerta (1785: 42) y Medel del Castillo (1929: 166), pero atribuida a Ordóñez de Ceballos[19]. Placer aplica la ley salomónica y, dado que se trata de dos comedias de Remón que portan el mismo título, decide que *El español entre todas las naciones* corresponde a la *Primera parte* y que la del *Clérigo agradecido* corresponde a la *Segunda* (1948a:118). De este modo, coincidiría con el contenido de los dos volúmenes que conforman la obra del jienense[20] respecto a sus propias comedias. Remón se permite licencias dramáticas, sobre todo en la *Segunda parte*, tal vez por el desconocimiento de la región que refleja. Mesonero Romanos destaca el componente fantástico, aunque parece desconocer la fuente:

> La escena pasa en África y Asia, y en la *Segunda parte* […] hay otros personajes, no menos exóticos y extravagantes que en la primera. Ambas comedias forman la relación de las aventuras imaginarias de un estudiante andaluz, después clérigo […] en remotas naciones de África y de Asia, hasta llegar a ser elegido rey en Cochinchina, en virtud de un tejido de absurdos y desatinadas invenciones. (1857: XVIII)

La encontramos publicada en sueltas en 1629, en Jaén, por Pedro de la Cuesta, pero, un año antes, apareció en el volumen *Tratado de las indias orientales*. Existe, además, un manuscrito que se conserva en la Biblioteca Nacional de España, bajo la signatura 15485. Fernández Nieto insiste en que "es el autógrafo de Remón, aunque aparece sin firmar" (1974: 41), pero el cotejo paleográfico evidencia su error.

La autoría de Remón no ha sido puesta en duda. Sin tener en cuenta que en las dos partes aparece su nombre, Ordóñez de Ceballos ofrece en el prólogo de su obra las razones por las que el mercedario emprendió la escritura de las comedias:

16. Guadarrama, *Famosa comedia de la nueva legisladora y triunfo de la Cruz*.
17. *Tercera* y *Cuarta parte de la famosa comedia del español entre todas las naciones y clérigo agradecido*. Durante un tiempo se pensó que eran una continuación de las compuestas por Remón y recogidas en el mismo volumen, pero no es así. No se trata de una continuación, sino de una reescritura.
18. Remón, *Primera* y *Segunda parte del Español entre todas las naciones y clérigo agradecido*.
19. Ordóñez de Ceballos (1634) también llegó a escribir tres entremeses que publicaría unos años después: *Entremés del rufián*, *Entremés del astrólogo médico* y *Entremés del emperador y damas.*
20. Existe un tercer volumen, pero que no se consideraría parte del argumento de la vida de Ordóñez de Ceballos, pues se trata de "un itinerario o viaje por donde se camina y sus descubridores, y por donde yo lo caminé y cosas famosas de los reinos en general y particular" (Ordóñez de Ceballos, *Viaje del mundo*, f. 11).

En Madrid lo leyó Ramón, un fraile,
y visto tal portento
puso en obra su intento
y dijo su prelado: "Escribe y hazle
dos comedias famosas
(pues no son fabulosas),
y al vivo en casa las representemos,
y en verlas todos juntos nos holguemos".
Este doctor famoso y gran poeta,
que en el siglo había hecho
docientas de provecho
como persona sabia y tan discreta,
recopiló la historia,
sucesos y vitoria;
hizo primera parte y la segunda,
y en el nombre español su casusa funda:
El español entre todas las naciones,
como verás, le puso. […]
El buen prior y fraile me escribieron,
y tú verás la carta,
y en decir esto basta.
Ambas comedias me las cometieron
como en dedicatoria,
y aquí irá su memoria
para que las imprima y sea claro,
que el español en nada es avaro.

(Ordóñez de Ceballos *Tratado*: xxv)

El encargo fue por mandato de un superior, del que desconocemos su identidad: "La obediencia mandó que yo hiciese / aquestas dos comedias y escribiese / esta dedicatoria al propio dueño" (Ordóñez de Ceballos *Tratado*: xxvii). Remón toma de nuevo la pluma dramática más de veinte años después de su última comedia por petición de su prelado. Por lo tanto, parece que su faceta de dramaturgo no estaba mal considerada en la orden, a diferencia de lo que ocurrió con su compañero Gabriel Téllez.

Las dos últimas comedias presentan dificultades en la cronología:

Tres mujeres en una apareció publicada con la autoría "del doctor Remón" (f. 109) en la *Parte 32 con doce comedias de diferentes autores*[21]. La comedia se publicó póstumamente, pues nuestro autor había muerto ocho años antes. Serna la fecha en 1610 (1983: 634), a partir de la comparación métrica con el estilo de Lope, a partir de los análisis de Morley y Buerton (1968) como base, en un intento de acotar la datación, pero sin éxito.

21. Se conserva tanto una edición impresa (1640) como un manuscrito, en la Biblioteca Nacional de España, signatura ms. 14896, en el que no aparece indicado el autor.

La opinión mayoritaria es que se trata de la mejor obra de Remón y la que se cita para señalar su calidad como dramaturgo. Schaeffer (1890: 254-261) dedicó un estudio a sus particularidades; Serna le dedicó su tesis doctoral (1967); Fernández Nieto la recuperaría en edición paleográfica (1974); y Vázquez (1988) demostró su influencia sobre la comedia de Tirso *La celosa de sí misma*.

La última de las comedias de las que tenemos notica segura de la autoría de Remón es *El sitio de Mons por el duque de Alba*. Solo se conserva el título, aunque aparece nombrada por Arteaga (*Índice*: 357), Medel del Castillo (1929: 331) y Mesonero Romanos (1857: xviii). Menéndez Pelayo (1949: 92) también da noticia de su existencia, en sueltas. Schaeffer parece que la llegó a consultar, pues ofrece un simple análisis y la sitúa entre las comedias de loca fantasía, "en que las invenciones y absurdidades se hallan a granel y no puede menos de acordarse de que en un tema análogo, *El sitio de Breda*, fracasó el mismo Calderón" (Placer 1948: 119). Serna la data entre 1604-1605, aunque sin aportar razones. También señala que "debe estar en alguna biblioteca alemana" (1982: 635), tal vez por el hecho de que la estudiara Schaeffer.

Una comedia particular

La sevillana es un caso especial a la hora de componer el catálogo dramático de Remón. Si bien el texto original se encuentra perdido, se conserva una refundición del siglo XIX realizada por Dionisio Villanueva y Solís. Existen dos documentos[22], de distinta mano, que dependen uno del otro. En la primera página se lee: "Comedia original y en verso del S. D. V. S. No representada ni impresa (borrador con una nota o advertencia al principio)" (f. 1). Esta letra pulcra y clara da paso a otra más apretada, que inicia el nuevo folio otorgando la autoría original a nuestro mercedario: "*La Sevillana*, comedia en cinco actos, compuesta por el doctor Remón, reformada por Solís" (f. 2r). El segundo manuscrito omite la referencia directa a la autoría. Aparece firmada y fechada en "Madrid, el 15 de julio de 1816" (f. 3r).

Los manuscritos vienen prologados con una *Advertencia* acerca de la autoría y su refundición:

> El doctor Remón, poeta valenciano, que florecía a fines del siglo 16, coetáneo a don Guillén de Castro y a Ricardo de Turia, es el autor de esta comedia. La bondad de su argumento, sus caracteres cómicos y la abundancia y naturalidad de sus chistes han dado causa a que los poetas ingleses y franceses la trasladen con más o menos felicidad a sus respectivos teatros, los primeros con el título del *Plain Dealer*, los segundos con el de *La gardense de cassete*. Los unos y los otros me han servido de guía en la reforma que he procurado hacer en el original del doctor, aunque quizá con poco acierto. De cualquier manera que ello sea la intención con que la he em-

22. Ambos se encuentran en la Biblioteca Nacional de España: mss. 16140 y 15130.

> prendido me disculpa, que en realidad no ha sido otra que la de restituir al teatro español esta comedia, que a mi entender puede reputarse por uno de los escondidos tesoros de nuestra poesía dramática. (ms. 15130: f. 3r)

Las comedias referenciadas son *The Plain Dealer*, de William Wycherley, representada en 1676, y *La Prude, ou la Gardeuse de Cassete*, de Voltaire, escrita en el s. XVIII. Solís refundiría en este texto tres comedias de diferentes autores y épocas[23], aunque, por desgracia, no conservamos la original de Remón.

Obras erróneamente atribuidas a Remón

A continuación, analizaremos una serie de comedias en las que el nombre de nuestro dramaturgo ha sido propuesto como posible autor, pero que indagaciones posteriores han demostrado improbable que surgieran de su pluma.

La orden de redención y virgen de los remedios ha sido atribuida, tradicionalmente, a Lope de Vega, aunque ciertos críticos se inclinan por pensar que se trate de *Nuestra señora de los remedios*, comedia desconocida de Calderón de la Barca (Barrera 1999). Menéndez y Pelayo también señala que "en la parte vigésima quinta de las escogidas, hay una titulada *La esclavitud más dichosa y Virgen de los Remedios*, de Francisco de Villegas y Jusepe Rojo, la cual también se encuentra suelta" (1949: 124). Cotarelo (1930) insiste en la falsa atribución de Lope y afirma que se trata de una refundición de una comedia de Tárrega, *Fundación de la Orden de Nuestra Señora de la Merced*, publicada en 1616.

La atribución a Remón procede de Serna (1983: 219), a quien sigue Vázquez (2004: 41). Ninguno aduce razones acerca de su paternidad, por lo que se trata de una atribución arbitraria. Sin mayores evidencias o motivos con base histórica o filológica, es difícil considerarla parte de su producción.

La comedia hagiográfica *Santa Catalina de Sena* ha sido atribuida a Remón por Serna (1982: 634) y Vázquez (2004: 41), pero ninguno argumenta los motivos que les llevaron a tomar tal decisión. Durá Celma dice al respecto:

> Desconocemos si el error parte del clásico estudio de Placer, autor al que Vázquez dice seguir, o tiene origen en otro lugar, pero lo que debemos constatar es que en el manuscrito que manejamos, único testimonio de esta y el resto de obras, la comedia no aparece atribuida a ningún dramaturgo. Caso diferente es el que presenta Menéndez Peláez, que al recoger los títulos de muchas de las comedias que conforman nuestro manuscrito los atribuye erróneamente a Remón. (2016: 134)

El hecho de encabezar el conjunto una obra de Remón tal vez haya dado pie a esta confusión.

23. Véase Lafarga (1982) y Medina García (1998) para conocer más acerca de las intertextualidades de esta comedia.

Respecto a *Burlas y enredos de Benito*, Placer opina al respecto: "Es la única comedia que vio dignamente impresa su autor. La data de su composición es de 1593 y se editó en 1613, seguramente como regalo de algún mecenas improvisado y amigo" (1948: 119). Estas afirmaciones carecen de fundamento. La comedia se imprimió, sin autor, en *Cuatro Comedias famosas de Don Luis de Góngora y Lope de Vega Carpio*, que consta de dos ediciones. La primera en Córdoba, en 1613, en la oficina de Francisco de Cea, y la segunda en Madrid, en 1617, en la imprenta de Luis Sánchez. Las licencias son las mismas en ambos casos. Todas las comedias que conforman el volumen aparecen con su correspondiente autor, a excepción de la que nos ocupa. No existe tampoco ningún documento que atestigüe el pago de un supuesto mecenas, ni ningún otro caso en la producción de Remón que se haya financiado con semejante método. Asimismo, existen testimonios anteriores a la fecha del impreso, como un manuscrito[24] en el que aparece el nombre de Luis de Benavides junto al año 1586, lo que sería indicativo de su autoría. Se tiene noticia de una representación de esta comedia en julio de 1593, en Navalcarnero, por la compañía de Gabriel Núñez (Pérez Pastor 1914: 37), fecha en la que se basaría Placer para ofrecer una posible datación.

La crítica tradicionalmente se la ha atribuido a Lope, aunque este no la incluye en la lista de *El peregrino*. Medel del Castillo (1929: 161) la señala como anónima y para Barrera (1999) y Arjona (1960: 322-325) no es de Lope, por presentar rasgos que no son propios de sus comedias. Como bien señala Fernández Nieto: "No existe, quitando la posibilidad de atribución que da la fecha, ningún dato fehaciente en que poder basar que esta obra pertenece a la producción dramática de Alonso Remón" (1974: 44). Sin embargo, la entusiasta crítica suele incluirla, al tiempo que argumenta razones de amistad con Lope y la supuesta similitud de estilos que ambos dramaturgos compartían.

La paleografía aplicada incorrectamente ha sido también la causante de la atribución de ciertas obras, entre las que se encuentra *La ventura en el engaño*[25]. Paz y Meliá (1934: 564) se la atribuye al aludir la semejanza con la letra del mercedario. Sin embargo, se trata de un error, pues el manuscrito no es autógrafo. Fernández Nieto (1974: 47) demostró que la letra pertenece al librero Matías Martínez y supone que pudo haber sido impresa en sueltas (1974: 45). García de la Huerta (1785: 191), Medel del Castillo (1929: 257) y Barrera (1999) señalan a Pérez de Montalbán como autor, ya que en la portada del manuscrito figura su nombre. Los investigadores que se la atribuyen a Remón parecen desconocer este dato o, al menos, no lo mencionan en sus trabajos. Al desmontarse el argumento paleográfico, no quedan motivos para pensar que se trate de una comedia escrita por nuestro autor.

24. BNE, ms. 15206.
25. BNE, ms. 16654.

Relacionada con este asunto nos encontramos la comedia *De cuándo acá nos vino*, tal vez el caso con mayor repercusión de todos los que presentamos. Se publicó por primera vez en la *Parte veinticuatro* de las comedias de Lope de Vega, en 1633, y se conserva un manuscrito sin firmar en la Biblioteca Nacional de España[26]. Este testimonio está escrito con una letra la primera y tercera jornada y otra diferente para la segunda, lo que motivó a la crítica a pensar que se trataba de una comedia escrita en colaboración.

Paz y Meliá indica que se atribuyó sin causa a Montalbán y da esta obra como autógrafa de Lope la primera y tercera jornada, y de Remón la segunda (1934: 141), aunque desconocemos los documentos con los que la comparó. En el mismo error incurrió García Soriano (1929), pues cotejó la jornada con el manuscrito de *El hijo pródigo* y con *La ventura en el engaño*, cuya letra pertenece, como ya hemos indicado, al librero Matías Martínez (Fernández Nieto 1974: 47). Fichter (1952) atribuye el segundo acto a Remón por motivos lingüísticos, como preferencias léxicas, el uso de hiatos en formas monosílabas o la inclinación por ciertas palabras, pero se trata de elementos muy generales y, en ningún caso, exclusivos del mercedario.

Fernández Montesinos (1920) fue el primero en descartar esta teoría y considerar a Lope de Vega como el autor de la comedia en su totalidad. López Tascón, por su parte, se hizo eco de todas las razones y procesos que desacreditan a Remón como colaborador en la segunda jornada, pero continuó defendiendo la mano del mercedario en el texto. Indica que "el argumento paleográfico propuesto no es concluyente ni en pro ni en contra, pero posibilita la colaboración remoniana" (1935: 344). Asegura también que "el estudio interno de la 'segunda jornada' robustece los indicios del argumento paleográfico y alumbra uno nuevo, incontrovertible, en pro del doctor Remón" (1935: 348). Para ello, busca asuntos similares en otras comedias del mercedario, pero los ejemplos que ofrece son forzados en la mayoría de ocasiones, ya que busca palabras o expresiones recurrentes pero sin un contexto propio que las haga indiscutibles.

San Román (1937) desacreditó la teoría de la colaboración al descubrir que la letra de la segunda jornada correspondía a la de Pedro de Valdés, quien estrenó la comedia y poseía el autógrafo. Esta afirmación se puede comprobar al comparar la comedia con el manuscrito de *La puerta Macarena*, comedia de Montalbán copiada por mano de Valdés, tal como aparece indicado al final. La letra, sin lugar a duda, pertenece a la misma mano. La diferencia de la escritura entre las jornadas pudo deberse a que las hojas se dañaran y tuvieran que sustituirse por una copia. Gavela García, en su edición de la comedia, reafirma la autoría total de Lope, y el estudio de mecánicas teatrales internas que propuso Vitse (2013) no hace sino reforzar tal parecer. Como podemos comprobar, pese a la insistencia de cierta parte de la crítica por ver confirmadas sus teorías, la tesis

26. Signatura RES/110

de la colaboración ha sido ampliamente rebatida, por lo que es muy improbable que esta comedia pertenezca a la producción dramática de Remón.

Serna le atribuye también un auto sacramental que lleva por título *El caballero de Gracia*[27]. Pese a figurar como anónimo, la crítica suele atribuirlo indistintamente a Tirso de Molina o a Alonso Remón. La principal razón se debe a que en el repertorio literario de estos dos autores figuran obras del mismo título[28], dedicadas a Jacobo de Grattis, más conocido como el Caballero de Gracia. El auto, por su parte, es completamente alegórico y cuenta la caída en desgracia del Hombre y su salvación a manos de Cristo, sin tener mayor relación con el citado personaje.

Rodríguez Puértolas (1970: 98) propone a Lope como posible autor, mientras que Alenda y Mira (2010) lo atribuye directamente a Tirso de Molina. Serna, por su parte, lo atribuye a Remón, al tiempo que añade una nota acerca de su contenido: "sobre Cristo y no acerca de Jacobo Trenzi, como creía doña Blanca" (1967: 594). Como podemos observar, la autoría de Remón se otorgó basándose en razones circunstanciales, sin atender a mayores evidencias que demuestren a las claras esta atribución.

La ninfa del cielo es un auto sacramental que presenta diversos problemas de atribución. No debe confundirse con la comedia del mismo título, aunque ambos textos presentan ciertas similitudes. La comedia ha sido considerada, tradicionalmente, dentro de la producción de Tirso de Molina, aunque Rodríguez López-Vázquez (2008) se la atribuye a Vélez de Guevera.

Respecto a la autoría del auto, mientras que Mettmann (1973) defiende la pluma de Lope de Vega, Blanca de los Ríos (1948: 745-754) propone a Téllez como posible autor, de acuerdo con las semejanzas que comparte con la comedia homónima. López Tascón, por su parte, se la atribuye a Remón según unos estudios que no llegaron a publicarse: "Nosotros descubrimos muchas cosas en la comedia relacionadas, extraordinariamente, con Alonso Remón; buscamos un comprobante en el auto, en la sospecha de que ambas obras pudieran ser de la misma mano, y el resultado ha sido, en mi sentir, plenamente favorable a nuestro dramaturgo" (1935b: 147). También da noticia de la representación de este auto en el Corpus de Sevilla en 1619, a cargo de la compañía de Juan de Acacio. Rodríguez López-Vázquez cree que el auto es obra de Claramonte (1988). Como podemos observar, no existe un claro consenso acerca de la autoría de este auto sacramental. Si bien pudiéramos considerar a Remón como posible autor, lo cierto es que la única propuesta viene por parte de López Tascón, quien no ofrece razones claras ni suficientes en las que basar sus afirmaciones.

27. BNE, ms. 16568. Véase Massanet Rodríguez (2020) para un estudio detallado de este manuscrito.

28. Alonso Remón escribiría la *Vida ejemplar y muerte del caballero de Gracia*, obra en prosa en la que Tirso se basaría para componer su comedia *El caballero de Gracia*.

El condenado por desconfiado es una comedia atribuida, por lo general, a Tirso de Molina[29]. López Tascón fue el primero en sugerir la autoría de Remón:

> Convenga conmigo el lector, siquiera por un momento, que las palabras de Tirso, apartando de sí ocho de las doce comedias del segundo tomo, hay que tomarlas como suenan y que una de esas comedias es *El condenado por desconfiado*. Tenga a su vez presente la relativa hermandad dramática de los dos mercedarios. Y al punto reconocerá la posibilidad y hasta la congruencia de que el drama pudo ser escrito por Remón y publicado por Tirso. (1935b: 147)

Su teoría se basa en obras de atribución dudosa, lo que conlleva argumentaciones poco fiables. Los lugares comunes que el investigador señala no son propios ni exclusivos de Remón, como el libre albedrío o los juicios de Dios.

López Tascón analiza lo que denomina 'idea generatriz', la fuente de la que supuestamente el autor parte para componer su comedia. Al extraer referencias a conocimientos de carácter teológico, le sirve para reafirmar la autoría de Remón, pues rechaza que Tirso tuviera conocimientos de las mismas:

> Digamos, en consecuencia de este estudio sobre la idea generatriz de *El condenado* con tantas armonías en Remón, que este, ya que nos explica perfectamente aquella, debe de ser autor del drama. La captación por un escritor de las esencias profundas de tal obra escénica que se presenta como un islote señero e impareable, le dan fortísimas presunciones y aun derechos rigurosos. En este aspecto, nuestro mercedario no admite competencias y menos la de su hermano de hábito y letras, Tirso de Molina, espíritu ajeno a esas honduras grávidas y tenebrosas del drama y de casi todos los escritos del M. Remón. (1935b: 159)

De este modo, encuentra lugares paralelos en otras obras dramáticas, como *El español entre todas las naciones* o *San Jacinto*, y en su prosa, como *Casa de la razón y el desengaño*. Sin embargo, los ejemplos que extrae de las obras no son determinantes, pues compara versos distantes entre ellos que no presentan elementos verdaderamente distintivos, además de emplear muchos textos atribuidos y poco seguros. Su estudio, por tanto, supone más un análisis de intertextualidades que una demostración de la supuesta autoría remoniana. Como bien indica Fernández Nieto respecto a esta hipotética atribución: "Un investigador, especializado en un dramaturgo, puede probar, cotejando fragmentos, que una obra pertenece a un autor distinto del que la ha escrito, pero siguiendo este método se cometen frecuentes errores" (1974: 45).

Entre las obras que no son de Tirso de Molina mencionadas en el prólogo de su *Segunda parte*, Barrera sugirió la posibilidad de que se encontrara alguna de nuestro autor: "Entiendo que alguno de los dramas comprendidos en este tomo ha de ser obra del celebrado Maestro fray Alonso Remón, que desde 1611, por

29. También se han postulado como posibles autores a Claramonte o a Mira de Amescua.

lo menos, era compañero del hábito, de fray Gabriel Téllez" (1999). A partir de esta teoría, Schaeffer (1890: 375) le atribuyó las referentes a don Álvaro de Luna, pero sin ofrecer razones que sostengan su argumentación. Por otra parte, ya ha quedado demostrada la autoría de Mira de Amescua en estas dos obras, por parte de los estudios de Juliá (1943: 147-150) y las ediciones que llevaron a cabo Sánchez Arce (1960; 1965) y Filippo (1960).

La comedia hagiográfica *Santo sin nacer y mártir sin morir* fue atribuida a Remón por parte de Medel del Castillo (1735: 101), quien la diferencia de otra comedia titulada *San Ramón*, de Mira de Amescua (1735: 104). Esta atribución la siguieron también García de la Huerta (1785) y Arteaga (*Índice*). Sin embargo, parece tratarse de un error. Fajardo señaló en su momento la existencia de una comedia con dos posibles títulos: "*San Ramón* o *Santo sin nacer o mártir sin morir*, de Mira de Amescua" (*Títulos*: f. 47v). Y Barrera menciona dos obras de título similar publicadas en fechas cercanas: "*El santo sin nacer y mártir sin morir, que es san Ramón Nonat*. (*Doce comedias de varios autores…* Empresso en Tortosa, en la emprenta de Francisco de Martorell, año de 1638) […] *El santo sin nacer y mártir sin morir*. (*Parte treinta y dos, con doce comedias de diferentes autores*, Zaragoza, 1640)" (1999). Mientras que la de 1640 apareció atribuida a Mira de Amescua (f. 413), la de 1638 no menciona a ningún autor (f. 22). Schaeffer (1890: 260) sigue la propuesta de Medel del Castillo e incluso llega a afirmar que Remón supera a la escuela valenciana y al mismo Lope de Vega en cuanto a hagiografías se refiere. Cejador (1916: 344) atribuye la comedia de 1638 a Remón sin dudarlo, aunque no ofrece razones en las que basar su decisión. Paz y Meliá indica lo siguiente: "*Santo (El) sin nacer y mártir sin morir*. Comedia de Mira de Amescua […] Con este título el de *Antes santo que nacido* y el segundo de *San Ramón nonnato* hay una comedia atribuida a fray Alonso Remón por La Barrera. Esta cita, entre las de Mira de Amescua, una con el solo título de *San Ramón*. Impresa suelta" (1934: 503). Serna (1967: 592) comete una equivocación y afirma que la comedia que se recoge en el volumen de 1638 aparece bajo el nombre de Remón. Fernández Nieto (1974: 38) sigue directamente este último estudio y se la atribuye al mercedario.

La existencia de los diversos títulos confundió a parte de la crítica, que asumió que existían diferentes comedias con títulos y motivos muy similares. Como bien señaló Valladares Reguero,

> la cuestión es más simple, ya que de los tres textos que hasta la fecha se conocen (una edición de 1638, otra de 1640 y una copia manuscrita del siglo XVIII), si bien en el primero no figura el nombre del autor, en los otros dos consta expresamente el de Mira de Amescua. Bien es cierto que la segunda edición, fundamental para la resolución de este problema, al ser la primera vez en que aparece el nombre del dramaturgo occitano, ha sido poco conocida, hasta el punto de que varios investigadores no la tienen en cuenta, hecho que posiblemente ha contribuido a mantener la duda sobre su paternidad, lo que, unido a la referencia que hace Medel al respecto, ha motivado que entre en liza el nombre del Fr. Alonso Remón. (2001: 483-484)

Además de los documentos que cita, tenemos que destacar la existencia de dos manuscritos del s. XVIII[30] con el título *Antes santo que nacido, san Ramón nonat*, que parecen ser obra de Nicolás de Villarroel.

Ante las razones expuestas, podemos afirmar que la comedia de *San Ramón*, pese a sus diferentes títulos, es de Mira de Amescua y que la atribución remoniana se debe a un error por parte de Medel del Castillo que se ha perpetuado en el tiempo.

A continuación, citaremos, brevemente, unas obras que Serna consideró en su momento atribuidas a Remón. Cabe señalar que en ningún momento ofrece argumentos para tal decisión y aparecen todas ellas en un único listado. Se trata, por tanto, de valoraciones de carácter personal, orientadas a aumentar el catálogo dramático del mercedario atribuyéndole obras cuya autoría, en su momento, no era segura.

Un pastoral albergue, *Dineros son calidad* y *El esclavo de Venecia* (Serna 1983: 219-220) son de dudosa atribución a Lope de Vega. Morley y Bruerton, según sus estudios acerca de la métrica en la obra del Fénix, descartan que le pertenezcan (1968). La crítica ha sugerido diversas alternativas, entre las que no se encuentra, en ningún caso, el nombre de Remón.

La madrina del cielo (Serna 1983: 219) es un auto sacramental atribuido, tradicionalmente, a Tirso de Molina. Fue impresa a su nombre en 1664 y gran parte de la crítica no duda de esta autoría[31].

La estrella de Sevilla (Serna 1983: 220) es una comedia atribuida a Andrés de Claramonte. Serna sigue a López Tascón en esta atribución, pero tampoco ofrece ninguna explicación. Pudiera ser que se tratara de una confusión con *La Sevillana*, comedia que refundiría Villanueva y Solís en el s. XIX.

La primera parte de *El tejedor de Segovia* (Serna 1983: 220). Se trata de una comedia publicada por primera vez en la *Parte segunda de las comedias del licenciado Juan Ruiz de Alarcón*, en 1634. La datación sitúa su composición entre 1616 y 1619. La primera parte es anónima, mientras que la segunda está atribuida a Alarcón. No hay ninguna evidencia acerca de la relación entre este autor y Remón, lo que dificultaría considerar una posible colaboración. Además, en las fechas en las que está datada, Remón se encuentra inmerso en su tarea humanística y alejado de la escena. La falta de pruebas más determinantes impide que podamos considerarla parte de su producción dramática.

Finalmente, debemos hacer referencia a la comedia *Felices amantes* (Serna 1983: 220). Fernández Nieto (1974: 44) indica que está atribuida sin justifica-

30. Uno procede de la Biblioteca Nacional de España, bajo la signatura Mss. 16371; el otro se encuentra en la Biblioteca Municipal de Madrid: "873. '*Antes Santo que nacido* / *San Ramón Nonat* / *la purpura Catalana* / Es de Nicolás Moro / La Escrivió En Valencia; En 17 de Mayo / de 1724 a Pedro de Salazar. [Con otra letra: De Dionisio Ríos]'. Ms. Letra del siglo X V III. Tres jornadas en dos cuadernillos (la 1 y 2 cosidas). Dos ejemplares" (Agulló y Cobo 1995: p.42).

31. Véase a este respecto la edición de Arellano, Oteiza y Zugasti (Tirso, 2000).

ción. Desconocemos la obra a la que se refieren, pues no hemos podido localizar ninguna con semejante título.

Conclusiones

Al analizar las comedias atribuidas hasta la fecha a Alonso Remón, es posible establecer una catalogación sobre la base de su autoría y producción. Como hemos podido comprobar, muchas de las obras que se han adscrito al dramaturgo responden más a intereses personales por una parte de la crítica que a un detallado estudio de sus vicisitudes textuales. La razón responde a un intento de engrosar su catálogo dramático y corresponder, de este modo, a la fama que tuvo en su tiempo como autor de un gran número de comedias. Por ello, muchas obras han sido atribuidas sin ofrecer argumentos ni razones, tan solo partiendo de corazonadas o similitudes circunstanciales que carecen de una base o estudio en profundidad. Este tipo de atribución es perjudicial, no tan solo para la comedia en sí, sino también para el estudio del conjunto de textos del propio autor, pues los acercamientos parciales y subjetivos crean una imagen distorsionada del dramaturgo y de su obra, que puede dar lugar a interpretaciones e hipótesis incorrectas.

De las doscientas comedias que Ordóñez de Ceballos le atribuyera, Placer planteó veinte posibles. Nuestro estudio concreta quince, de las que tan solo se conservan íntegras ocho. La obra del mercedario todavía se encuentra rodeada de muchas incógnitas que deben resolverse y que requieren mayor investigación para devolver el esplendor a una figura olvidada como es Alonso Remón.

Bibliografía

Agulló y Cobo, Mercedes, *La colección de teatro de la Biblioteca Municipal de Madrid*, Madrid, Ayuntamiento de Madrid, 1995.

Alenda y Mira, Jenaro, *Catálogo de autos sacramentales, historiales y alegóricos*, Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes; Madrid: Biblioteca Nacional, 2010, 04-05-2020, <http://www.cervantesvirtual.com/obra/catalogo-de-autos-sacramentales-historiales-y-alegoricos/>.

Arjona, J. H., "Ten Plays Attributed to Lope de Vega", *Hispanic Review*, 28.4 (1960), 319-340.

Arteaga, Joaquín de, *Índice alfabético de comedias, tragedias y demás piezas del teatro español*, manuscrito, mss/14698, BNE.

Barrera y Leirado, Cayetano Alberto de la, *Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español: desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 1999, 04-05-2020, <http://www.cervantesvirtual.com/obra/catalogo-bibliografico-y-biografico-del-teatro-antiguo-espanol-desde-sus-origenes-hasta-mediados-del-siglo-xviii--0/>.

Cejador, Julio, *Historia de la Lengua y Literatura Castellana*, IV, Madrid, Rev. de Arch., Bibl. y Museos, 1916.

Cervantes, Miguel de, *Ocho comedias y ocho entremeses. El trato de Argel. La Numancia. Viaje del Parnaso. Poesías sueltas*, ed. Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2001.

Cotarelo, Emilio (ed.), *La orden de redención y virgen de los remedios*, en *Obras de Lope de Vega*, VIII, Madrid, Real Academia Española, 1930.

Durá Celma, Rosa, *El teatro religioso en la colección del conde de Gondomar: el manuscrito 14767 de la BNE*, Tesis Doctoral, Valencia, 2016.

Fajardo, Juan Isidro, *Títulos de todas las comedias que en verso español y portugués se han impreso hasta el año 1716,* manuscrito 14706, BNE.

Fernández Montesinos, José, "Una nota a la comedia ¿De cuándo acá nos vino?, de Lope de Vega", *Revista de Filología Española*, núm. 7 (1920), 178-182.

Fernández Nieto, Manuel, *Investigaciones sobre Alonso Remón: dramaturgo desconocido del siglo XVII*, Madrid, Retorno Ediciones, 1974.

Ferrer, Teresa et al., *Base de datos de comedias mencionadas en la documentación teatral (1540-1700). CATCOM*, 04-05-2020, <http://catcom.uv.es>.

Fichter, William L., "Orthoepy as an Aid for Establishing a Canon of Lope de Vega's Authentic Plays", en *Homenaje a Archer M. Huntington*, Massachussets, Wellesley, 1952, 143-153.

García de la Huerta, Vicente, *Theatro hespañol*, Madrid, Imprenta Real, 1785.

García Soriano, Justo (ed.), *Obras dramáticas de Lope de Vega*, XI, Madrid, Real Academia Española, 1929.

Huerta, Jerónimo de, *Florando de Castilla, lauro de caballeros*, Alcalá de Henares, Juan Gracián, 1588.

Iglesias Feijoo, Luis, "La labor de Diego Martínez de Mora", *La comedia española en sus manuscritos*, ed. Felipe Pedraza et alii, Ciudad Real, Universidad de Castilla-La Mancha, 2014.

Juliá Martínez, Eduardo, "Adversa fortuna de don Álvaro de Luna", *Revista de Bibliografía Nacional*, 9, 1943, 147-150.

Lafarga, Francisco, *Voltaire en España (1734-1835)*, Barcelona, Universitat de Barcelona, 1982.

López Tascón, José, "*El condenado por desconfiado* y fray Alonso Remón", *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, 1935a, 14-29.

—, "*El condenado por desconfiado* y fray Alonso Remón", *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, 1935b, 144-171.

Massanet Rodríguez, Rafael, "El desarrollo dramático de la parábola del hijo pródigo en el auto sacramental de Alonso Remón", *Hipogrifo*, 5.2 (2017), 89-105.

—, "El auto de *El caballero de Gracia* (BNE/mss. 16568): cruzada espiritual sobre las tablas", *Revista de Filología Española*, 82 (2020), 9-32.

Medel del Castillo, Francisco, *Índice general alfabético de todos los títulos de comedias*, New York-Paris, John M. Mill, 1929.

Medina García, Virginia, *Estudio de la vida y obra dramática de Dionisio Solís*, Granada, Universidad de Granada, 1998.

Menéndez Pelayo, Marcelino, *Estudios sobre el teatro de Lope de Vega*, IV, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1949.

Mesonero Romanos, Ramón de, *Dramáticos contemporáneos a Lope de Vega*, I, Madrid, Rivadeneyra, 1857.

Mettmann, W., "*La ninfa del cielo*, auto sacramental", en *Spanische Literatur im Goldenen Aeitalter, Fritz Schalk zum 70. Geburtstag*, ed. H. Baader y E. Loos, Frankfurt am Maim, Klostermann, 1973, 283-324.

Mira de Amescua, Antonio, *Adversa fortuna de D. Álvaro de Luna*, ed. Luigi de Filippo, Firenze, Le Monnier, 1960.

—, *La segunda de Don Álvaro. Adversa fortuna de don Álvaro de Luna*, ed. Nellie E. Sánchez Arce, México, Jus, 1960.

—, *Comedia famosa de Ruy López de Qvalos. Primera parte de Don Álvaro de Luna*, ed. Nellie E. Sánchez Arce, México, Jus, 1965.

Morley, S. G. y Bruerton, C., *Cronología de las comedias de Lope de Vega*, Madrid, Gredos, 1968.

Ordóñez de Ceballos, Pedro, *Viaje del mundo*, Madrid, Luis Sánchez, 1614.

—, *Tratado de los reinos orientales y hechos de la reina María y de sus antecesores, y tres comedias famosas, una de: "La mejor legisladora y triunfo de la santísima Cruz", y dos del "Español entre todas las naciones". Compuestas por dos aficionados religiosos*, Jaén, Pedro de la Cuesta, 1629.

—, *Tres entremeses famosos a modo de comedia de entretenimiento*, Baeza, Pedro de la Cuesta, 1634.

Paz y Meliá, Antonio, *Catálogo de las piezas de teatro que se conservan en el Departamento de Manuscritos de la Biblioteca Nacional*, I, Madrid, Patronato de la Biblioteca Nacional, 1934.

Pérez Pastor, Cristóbal: *Nuevos datos acerca del histrionismo español en los siglos XVI y XVII*, Segunda Serie, Burdeos, Feret, 1914.

Placer, Gumersindo, "Biografía del P. Remón, clásico español", *Estudios*, 1, 2 (1948a), 99-127.

—, "Biografía del P. Remón, clásico español", *Estudios*, 1, 3 (1948b), 59-90.

Quevedo, Francisco de, *La vida del Buscón*, ed. Fernando Cabo Aseguinolaza, Barcelona, Crítica, 2001.

Remón, Alonso, *Comedia de San Jacinto*, ms. 14767, BNE, ff. 149-171.

—, *Comedia del Católico español*, ms. 14767, BNE, ff. 3-23.

—, *El hijo pródigo*, ms. 15312, BNE.

—, *Casa de la razón y el desengaño*, Madrid, Diego Flamenco, 1625.

—, *Primera parte del Español entre todas las naciones y clérigo agradecido*, Jaén, Pedro de la Cuesta, 1629.

—, *Segunda parte del Español entre todas las naciones y clérigo agradecido*, Jaén, Pedro de la Cuesta, 1629.

—, *Tres mujeres en una*, en *Parte 32 con doce comedias de diferentes autores*, Zaragoza, Diego Dormer, 1640.

Rodríguez López-Vázquez, Alfredo, "Sobre la atribución del auto sacramental *La ninfa del cielo*", *Hispanófila*, 92 (1988), 1-13.

Rodríguez-Puértolas, Julio, "La transposición de la realidad en los autos sacramentales de Lope de Vega", *Bulletin Hispanique*, 72.1-2 (1970), 96-112.

Roux, Lucette Elyane, *Du logos à la scène. Ethique et Esthetique. La dramaturgie de la comédie de saints dans l'Espagne du Siècle d'Or*, Nice, Lille, Service de Reproduction des Thèses, Université de Lille III, 1975.

San Román, Francisco de. "El autógrafo de la comedia de Lope *¿De cuándo acá nos vino?*", *Revista de Filología Española*, núm. 24 (1937), 220-223.

—, *Lope de Vega, los cómicos toledanos y el poeta sastre*, Madrid, Góngora, 1935.

San Vicente, Ángel, "El teatro en Zaragoza en tiempos de Lope de Vega", en *Homenaje a Francisco Induráin*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 1972, 267-361

Schaeffer, Adolf, *Geschichte des Spanischen Nationaldramas*, Leipzig, Brockhaus, 1890.

Serna López, Ven, "Observaciones sobre el arte de Alonso Remón, dramaturgo lopista", en *Actas del Segundo Congreso Internacional de Hispanistas*, ed. J. Sánchez Romeralo y N. Poulussen, Nimega: Instituto Español de la Universidad de Nimgea, 1967, 591-597.

—, "Ante Remón y el sacar en limpio sus comedias", *AIH. Actas del Cuarto Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1982, 633-638.

—, *El teatro de Alonso Remón: tres mujeres en una*, Madrid, Pliegos, 1983.

Smieja, Florian L., "La comedia de *San Jacinto* de Alonso Remón", *Estudios Hispánicos*, 8 (2000), 13-16.

Tirso de Molina, *Tercera de las comedias del Maestro Tirso de Molina*, Tortosa, Francisco Martoreli, 1634.

—, *Obras dramáticas completas*, II, ed. Blanca de los Ríos, Madrid, Aguilar, 1946.

—, *Obras completas. Autos sacramentales de Tirso de Molina, II: El laberinto de Creta, La madrina del cielo, La ninfa del cielo*, eds. Ignacio Arellano, Blanca Oteiza, Miguel Zugasti, Madrid-Pamplona, Instituto de Estudios Tirsianos, 2000.

Tirso de Molina; Vélez de Guevara, Luis, *El condenado por desconfiado; La ninfa del cielo*, ed. Alfredo Rodríguez López-Vázquez, Madrid, Cátedra, 2008.

Urzáiz Tortajada, Héctor, *Catálogo de autores teatrales del siglo XVII*, 2 vols., Madrid, FUE, 2002.

Valladares Reguero, Aurelio, "Historia y hagiografía en *El santo sin nacer y mártir sin morir* de Mira de Amescua", en *La teatralización de la historia en el Siglo de Oro español*, eds. Roberto Castilla Pérez y Miguel González Dengra, Granada, Universidad de Granada, 2001, 477-490.

Vázquez, Luis, "La originalidad ingeniosa de *La celosa de sí misma* en relación con el manuscrito previo de Remón *Tres mujeres en una*", en *El ingenio cómico de Tirso de Molina*, eds. I. Arellano, B. Oteiza y M. Zugasti, Madrid, Pamplona, Instituto de Estudios Tirsianos, 1998, 325-338.

—, "El mercedario fray Alonso Remón, comediógrafo (1561-1632)", en *Paraninfos, segundones y epígonos de la comedia del Siglo de Oro*, coord. Ignacio Arellano, Barcelona, Anthropos, 2004.

Vega, Lope de, *Colección escogida de obras no dramáticas*, ed. Cayetano Rosell, Madrid, Atlas, 1950.

—, *De cuándo acá nos vino*, ed. Delia Gavela, Kassel, Reichenberger, 2008.

Vitse, Marc, "Formas métrica, espacios y estructuras en *¿De cuándo acá nos vino?* de Lope de Vega", *Hipogrifo*, 1 (2013), 249-267.

El necio bien afortunado de Salas Barbadillo y su traducción italiana[1]

Giovanna Fiordaliso
Università degli Studi della Tuscia
g.fiordaliso@unitus.it

Recepción: 16/05/2020, Aceptación: 23/07/2020, Publicación: 07/12/2020

Resumen
Este trabajo analiza la traducción italiana de una novela de 1621 de Salas Barbadillo, *El necio bien afortunado*, publicada en Venecia en 1634 con el título *Lo sciocco ignorante avventurato*. Obra muy peculiar dentro de la producción de Salas Barbadillo, la traducción italiana nunca se ha estudiado y se ha mencionado únicamente en algunas ocasiones por su coincidencia con la primera traducción italiana del *Buscón* de Quevedo. Su análisis puede, sin embargo, revelarse interesante y proporcionarnos ulteriores informaciones en el terreno de la recepción de la literatura áurea española.

Palabras clave
Salas Barbadillo; *El necio bien afortunado; Lo sciocco ignorante avventurato*; prosa del siglo XVII; traducción italiana.

Abstract
El necio bien afortunado by Salas barbadillo and its Italian translation.
This work analyzes the Italian translation of the novel *El necio bien afortunado*, published in 1621 by Salas Barbadillo, published in Venice in 1634, with the title *Lo sciocco ignorante avventurato*. Very peculiar work within the production of Salas Barbadillo, the Italian translation has never been studied and it was just mentioned because of its

1. Mis agradecimientos a Davide Conrieri, David González Ramírez, Matteo Lefèvre y Daniela Pierucci por su atenta lectura y sus comentarios; a Federica Cappelli, Valentina Nider y Diego Símini por su interés y su generosidad, en tiempos de cierre por coronavirus.

ISSN 2462-6813 (papel), ISSN 1988-1088 (en línea)
https://doi.org/10.5565/rev/studiaaurea.404

coincidence with the first Italian translation of Quevedo's *Buscón*. It is a very interesting text which can provide further information in the field of the reception of the Spanish golden literature.

Keywords
Salas Barbadillo; *El necio bien afortunado; Lo sciocco ignorante avventurato*; XVII century Spanish prose; Italian translation.

Escritor curioso, ingenioso, innovador y activo en su época, el madrileño Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo (1581-1635) es una figura muy representativa de la literatura del Siglo de Oro: junto a otros autores que vivieron a la sombra de los célebres nombres de Cervantes, Lope de Vega, Góngora, Quevedo, Tirso de Molina, etc., su producción, amplia y diversificada, manifiesta el continuo afán de innovar y experimentar temas clásicos en nuevos esquemas. Incansable narrador, ensayó novelas –picarescas, cortesanas, "urbanas" (Piqueras Flores 2018)[2]– "comedias en prosas, entremeses, narrativa epistolar, cuentos, teatro en verso, parnasos literarios a la italiana y epigramas al estilo de Marcial" (García Santo-Tomás 2008a: 21) y fue alabado por su fecundidad.

Con todo, como constata Rey Hazas, Salas fue un escritor de poco éxito. La mayor parte de sus obras solo tuvieron "una o dos ediciones en el siglo XVII" (Rey Hazas 1986: 24) a pesar de que, continúa Rey Hazas, "fue el mejor novelista español de su época, el más innovador, el que ensayó mayor cantidad de nuevas fórmulas narrativas con inteligencia, el que más renovó el panorama manido de la llamada novela cortesana, mezclándola con la picaresca, fundiéndola en diversas mixturas con reuniones académicas, convirtiéndola en espléndidas novelas dialogadas de estructura dramática" (Rey Hazas 1986: 24)[3].

2. Según la crítica resulta difícil, en muchos casos, clasificar los textos de Salas: cfr., entre otros, Piqueras Flores (2018).

3. Muy parecida la situación si consideramos la fortuna de Salas desde el punto de vista crítico: olvidada por mucho tiempo, su obra parece disfrutar de un breve resurgir editorial a fines del siglo

Serían muchísimos los comentarios parecidos al que acabamos de citar, todos unánimes al presentar a un escritor que, dejándonos un legado tan variado, supo experimentar e innovar pero que, a pesar de esto, no acertó a entrar en el "parnaso" de los grandes autores del Siglo de Oro[4]. Un autor cuya pluma se revela en cambio como un audaz instrumento para representar la sociedad y la realidad del Barroco en todas sus contradicciones y paradojas, espejo de los vicios de la naturaleza humana, descrita en sus aspectos de hipocresía, codicia y obsesiones, con una mirada satírica y burlesca.

Ahora bien, a la luz de estas consideraciones, en el conjunto de los muchos aspectos de la obra de Salas Barbadillo que aún quedan a oscuras, merece la pena ahondar en la circulación de algunas de sus obras en otras lenguas. Es un fenómeno al que los comentaristas se han referido esporádicamente y que puede revelarse, en mi opinión, muy sugerente por varias razones: por un lado, nos permite profundizar en el conocimiento de la figura del autor, de su escritura, de las relaciones que mantuvo con los demás autores contemporáneos y del eventual influjo que recibió; por otro, proporciona ulteriores informaciones en el terreno de la recepción de la literatura áurea española, objeto de investigación que necesita una continua puesta al día y en el que todavía queda mucho por hacer[5].

Salas Barbadillo en el extranjero: el estado de la cuestión

A la hora de emprender el estudio de las obras de Salas Barbadillo, y en particular de los principales influjos que determinaron su escritura, así como de los patrones y maestros en los que se inspiró, avivaron mi curiosidad algunos de sus textos traducidos al francés, al inglés y al italiano en la misma época del autor, o en años muy próximos a ella: un dato interesante, sobre todo si lo relacionamos con el escaso éxito que el autor obtuvo mientras vivió en su país.

XIX y principios del XX, en palabras de García Santo-Tomás, "para pasar de nuevo a las tinieblas de lo no-canónico hasta la década de los setenta, en la que gozó de un renacer de escasa duración" (García Santo-Tomás 2008a: 22-23). Si el legado crítico presenta cierta irregularidad, con una "primera genealogía crítica" (García Santo-Tomás 2008a: 25) hasta llegar a contribuciones más recientes, y es escasa la bibliografía, como también lo es el número de ediciones críticas de sus piezas más importantes, en los últimos años varios son los trabajos que se le han dedicado y se han empezado a realizar algunas ediciones críticas también. Para más información, se remite a la bibliografía final.

4. Cfr., entre otros, los estudios de Arnaud (1979), Cauz (1977), González Ramírez (2019), García Santo-Tomás (2008ª) y (2008b), López Martínez (2016), Manukyan (2019), Piquera Flores (2018).

5. Comparto en este sentido la opinión de Cappelli quien, estudiando la circulación italiana de los *Sueños* de Quevedo, lamenta la falta de una bibliografía documentada y actualizada y afirma que "una grossa porzione dei fondi seicenteschi italiani costituisce un patrimonio in parte dimenticato che, a tutt'oggi, manca di una catalogazione completa, in particolare elettronica" (Cappelli 2013: 143).

Las obras de Salas de las que se dan noticias en traducción son: *El sagaz Estacio, marido examinado*, comedia en prosa publicada en 1620, traducida al francés en 1634; la novela *El necio bien afortunado*, de 1621, traducida al italiano en 1634 y al inglés en 1670; y una de sus novelas más conocidas, *Don Diego de noche*, publicada en 1623, que tuvo cierto éxito en Francia, Inglaterra e Italia, con varias ediciones impresas en muchas ciudades y a lo largo de varios años.

Desde un punto de vista cuantitativo son datos escasos, indicativos de una circulación reducida. Sin embargo, estas informaciones, diseminadas en algunos estudios dedicados al autor[6], me impulsaron hacia un minucioso rastreo de fondos de bibliotecas, italianas e internacionales[7], para averiguar las épocas en las que estas obras circularon antes de caer en el olvido, con el intento adicional de integrar, poner al día y reordenar lo que ya se había identificado.

Las informaciones de las que disponemos son las siguientes:

- La traducción francesa de *El sagaz Estacio* se publica en París, en 1634, bajo el título *Le matois Mary ou La Courtizanne attrapée. Comédie en prose. Imitée d'un libre Espagnol intitulé El sagaz Estacio, marido examinado. Et appropriée aux practiques de Paris* (Paris: Chez Pierre Billaine, rüe sainct Iacques, à la Bonne-Foy, deuant S. Yues, 1634)[8].
- En el mismo año, se imprime en Venecia una traducción italiana de *El necio bien afortunado* con el título *Lo sciocco ignorante avventurato* (Venecia, Giacomo Scaglia, traducción de Cesare Zanucca, 1634). La novela se traduce además al inglés en 1670: *The fortunate fool* (London, Moses Pitt, traducida por P. Ayres, 1670) y una nueva edición se publica en Dublín en 1736. De la misma novela se realiza una nueva traducción con el título *The lucky idiot: or, fools have fortune* en 1710 en Londres (con reimpresiones en 1760 y 1797)[9].
- *Don Diego de noche* es el caso más llamativo: la novela de mayor éxito, la que tuvo una difusión inmediata a través de varias traducciones, quizá por su atribución a Quevedo, consecuencia de la confusión entre los dos autores. Como afirma García Santo-Tomás: "Para fines del siglo XVII, […] ya proliferaban las confusiones entre Salas y otros escritores: tal es el caso de *Don Diego de noche*, (1623), traducida al francés, italiano e inglés,

6. Cfr. Chiesa (1985); Peyton (1973); Place (1927); García Santo-Tomás (2008ª) y (2013); Vuelta García (2011).

7. Operación hoy en día posible gracias a los modernos catálogos informáticos. En particular, me refiero a los recursos electrónicos: Servizio bibliotecario nazionale italiano <opac.sbn>; el Metaopac internacional Karlsruhe <kvk.bibliothek.kit.edu>; el catálogo WorldCat <worldcat.org>. En esta investigación pude contar con las indicaciones de Clotilde Valeri, a la que van mis agradecimientos.

8. En la introducción a su reciente edición crítica, Manukyan presenta algunas consideraciones acerca de la traducción al francés de *El sagaz Estacio* y de su traductor anónimo (Manukyan 2019: 154-155).

9. Cfr. el estudio de F. Javier Sánchez Escribano sobre la picaresca española en traducción inglesa.

> impresa numerosas veces –Barcelona, París, Rouen, Bruselas, Amberes– y atribuida erróneamente a Quevedo" (García Santo-Tomás 2008a: 22).

¿De dónde procede esta confusión? ¿Y por qué Quevedo?

La relación, y el influjo, de Quevedo en la escritura de Salas ya ha merecido la atención de la crítica[10]: como afirma García-Santo Tomás, "Salas Barbadillo utilizó en varias ocasiones pasajes de Quevedo como hipotextos de sus propias obras, de manera que incluso se ha llegado a hablar de plagio" (García-Santo Tomás 2008a: 22)[11]. Pero, aparte de la filiación y de los puntos de contacto, la acogida de *Don Diego de noche* en Europa contribuyó sin duda alguna a dicha confusión: por eso, merece la pena reconstruir los principales hechos que caracterizaron esta difusión, utilizando los trabajos que ya se han fijado sobre este tema, y al mismo tiempo completándolos con algunos –quizá– olvidados.

Contextualizando estas traducciones en el marco del interés europeo hacia la literatura española del siglo XVII en el mismo siglo[12], ya sabemos que las primeras traducciones francesas de *Don Diego de noche* se publican sin la indicación del nombre del autor ni del traductor: la primera, en 1636 en París, bajo el título *Le Correur de nuict, ou l'Aventurier nocturne* (Paris: Antoine Alazert, 1636), se vuelve a imprimir en varias ediciones en Rouen, París y Lyon en los años sucesivos, hasta llegar al año 1655[13]. Se trata de un alto número de reimpresiones, síntoma del interés del público francés hacia la obra.

10. En particular, García Santo-Tomás (2013b); González Ramírez (2019); Herrero García (1928); LaGrone (1942) y (1945); López Martínez (2016); Peyton (1973).

11. Cfr. también González Ramírez (2019).

12. Muchísimos los estudios que se han ocupado de la fortuna de la literatura áurea española en el extranjero, y en particular en Italia, así como los encuentros de investigadores sobre las relaciones hispano-italianas en los Siglos de Oro: cfr., entre otros, Bognolo (2012); Meregalli (1974); Morreale (1995); Piras-Sapori, eds. (1999); Sánchez-García (ed.) 2001; Vuelta García, ed. (2004).

13. Según Peyton, "the publisher of the translation made in Paris, one Antoine Alazert, did not actually ascribe the *Coureur de Nuit* to Quevedo, but he did include it in translations of Quevedo's works and, without specifying the author, tacitly implied that the authorship was the same as that of the other works in the volume. Add to this the ascription to Quevedo, in the title, of all the translations included in a volume, as happened in *Rouen, 1655*, and it becomes clear how the successive translations of *Don Diego de Noche* came uniformly to be attributed to Quevedo" (Peyton 1945: 488). Es La Geneste quien, en cambio, incluye *Don Diego de noche* en el volumen con las obras de Quevedo, en 1645 (Losada Goya 1999). Al mismo tiempo, afirma Chiesa que "il successo registrato nel Seicento in Spagna dall'opera di Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo, *Don Diego de noche* – attestato dal fatto che all'edizione di Madrid del 1623 fece seguito solo un anno dopo un'edizione a Barcellona – favorì la diffusione del libro all'estero in lingua originale e ne promosse le traduzioni" (Chiesa 1985: 29). Apoyando sus afirmaciones sobre los estudios pioneros de Palau, Peyton y Cotarelo y Mori, a los que añade la información contenida en los catálogos de bibliotecas francesas, inglesas y estadounidenses, la estudiosa afirma el éxito de *Don Diego de noche* en francés: "L'opera ottenne un enorme successo nei paesi francofoni, dato che venne tradotta e pubblicata più volte a Parigi (1636, 1644, 1655, 1664, 1671, 1698, 1700,

Pocos años después, en 1645, La Geneste incluye la obra en el volumen *Les Oeuvres de don Francisco de Quevedo Villegas* (Rouen: Chez Jacques Besongne, 1645)[14]: empieza de esta forma la incorrecta atribución de la novela, aunque, en opinión de Losada Goya, la confusión ya había nacido en España[15]. Lo cierto es que, después de la publicación de la traducción, se considera *Don Diego de noche* una obra de Quevedo y la atribución sigue caracterizando el siglo XVIII: incluso las traducciones inglesas se imprimen con esta indicación.

Del año 1647, con sucesivas reimpresiones, es la traducción *Le coureur de nuit, ou les neufe aventures du Chevalier Dom Diego. Revûës, corrigées e augmentées*.

Para acabar, *Le coureur de nuit; ou, Les douze perilleuses avantures du chevalier Dom Diego, svrnommé Noctambule*, se publica en Lyon en 1698 (Lyon, J. Viret, 1698), 1699 y 1701.

Estas tres versiones de la novela, con sus múltiples ediciones publicadas a lo largo de los años y en varias ciudades, nos dan una idea de la rápida acogida de la obra en su versión francesa.

En Italia también el éxito fue relevante: en 1674, en Venecia, el editor Baba publica *Il cavalier della notte* en traducción de G. Brusoni[16]. La misma traducción se vuelve a imprimir cinco años después, en 1679, en Bolonia por Recaldini, y en 1682 otra vez en Venecia, por Curti. Como en el caso de las francesas, aquí tampoco aparece en ningún caso el nombre del autor de la obra: solo se indican el traductor y el editor.

En inglés, *The Night adventurer; or, The day Hater* se recoge en el volumen *The Novels of Don Francisco de Quevedo*, publicado en Londres en 1671, al que siguen otras ediciones en el siglo XVIII. En alemán, en Viena, se publica en 1791 *Der Nachtwandler: oder, die neuen Abentauer des Don Diego*.

Esta es, pues, la situación editorial de *Don Diego de noche*.

1711, 1718, 1731), a Rouen (1640, 1645, 1647, 1655, 1665), a Lione (1644, 1648, 1698, 1701, 1739), a Bruxelles (1691, 1699, 1731), e una volta ad Anversa (1699). […] Nelle prime traduzioni francesi l'opera appare anonima; nelle successive […] viene invece falsamente attribuita a Quevedo" (Chiesa 1985: 30). Con todo, en su pionero trabajo, la estudiosa enumera las varias ediciones sin tener en consideración los distintos títulos con los que la obra circuló en francés, y que nos indican en cambio las diversas traducciones que se realizaron en los mismos años.

14. El título completo del volumen es: *Les Oeuvres de Don Francisco de Quevedo Villegas, cavalier espagnol, Contenat Le Coureur de nucit, ou l'Aventurier nocturne. Buscón, histoire facétieuse. Les lettres du Chevalier de l'Epargne. Les Visions de l'Algozavil démoniaque. De la Mort. Du Jugement final. Des Fous amoureux. Du Monde en son intérieur. De l'Enfer et l'Enfer réformé*, con sucesivas ediciones en los años 1647, 1655, 1671, 1698 y 1699. Cfr. los estudios de Losada-Goya (1999), Peyton (1973), Garcia Santo-Tomás (2008b) y (2013) y Vuelta García (2011). Para profundizar en el terreno de la circulación europea de la obra de Quevedo cfr. Alonso Veloso (2016); Cappelli (2013), (2016) y (2017); Nider (2011).

15. Cfr. Losada Goya (1999).

16. Cfr. el estudio de Vuelta García (2011).

No solo en lengua francesa, sino también en Italia la novela tuvo cierto éxito, gracias a la traducción de un autor como Brusoni, miembro de la *Academia degli Incogniti*, a la que ya se ha dedicado atención[17].

Ha quedado en el olvido hasta ahora, en cambio, la traducción italiana de *El necio bien afortunado*, a la que voy a dedicar mi atención en este trabajo comentando sus características y considerando también el "espectro quevedesco tan omnipresente" (García Santo-Tomás 2013: 40) con el que se ha enfocado muy a menudo la obra de Salas Barbadillo. Sí, porque si podemos concluir que el autor fue "internacionalmente conocido", como afirma Manukyan, "la cuestión de la originalidad de su producción debe ser analizada con mayor detenimiento, sin presentar automáticamente como deudas quevedianas todos los chistes y rasgos conceptistas de ingenio que comparten ambos autores" (Manukyan 2019: 162-163).

Como veremos, la publicación de *Lo sciocco ignorante avventurato* tiene una vinculación muy estrecha con la primera traducción italiana del *Buscón* de Quevedo, ya que ve la luz en el mismo año, en la misma ciudad y bajo el sello del mismo editor[18]: coincidencias que sin duda alguna no pueden ser casuales.

El necio bien afortunado

Antes de emprender el análisis de la traducción italiana de Cesare Zanucca a través del cotejo con el original de Salas, cabe presentar la novela del madrileño, cuyos rasgos peculiares se mantienen en la versión italiana con opciones muy interesantes.

Salas Barbadillo publica *El necio bien afortunado*, como ya hemos dicho, en 1621, año que representa "el inicio explosivo de una década prodigiosa en [su] producción" (García Santo-Tomás 2013: 50).

Dentro de sus "exploraciones narrativas" (García Santo-Tomás 2013: 46), de difícil clasificación, donde prevalece el carácter de la miscelánea, con estructuras capaces de albergar diferentes niveles literarios, a menudo con una inaudita mezcla de géneros, *El necio bien afortunado* es en cambio una de las novelas que Vitse define como "específicamente salasiana […], una compleja obra maestra

17. Aparte del estudio de Vuelta García, cfr. también Chiesa (1985). Hay además otras traducciones modernas de las obras de Salas al italiano: por Gasparetti, *La figlia di Celestina*, publicada en 1962 por Rizzoli; *Il viaggio di saggezza*, en 1941, por Gadda, editor Bompiani, luego recogido en *La verità sospetta. Tre traduzioni di Carlo Emilio Gadda*. Cfr. el estudio de Cattaneo de 2007. Cabe evidenciar que en dicho trabajo se considera *La peregrinación sabia* en la edición publicada con *El sagaz Estacio, marido examinado*: el texto es en realidad uno de los injertos de *Corona del Parnaso y Platos de las Musas*, obra póstuma de Salas Barbadillo, publicada en 1635.

18. De la primera traducción italiana del *Buscón* se han ocupado Símini y Martinengo-Símini en dos estudios de fundamental importancia para este trabajo. Cfr. Símini (2000) y Martinengo-Símini (2003).

de un Salas decididamente sorprendente" (Vitse 1980: 30); a diferencia de las demás obras, presenta una "innegable unidad de concepción y [...] perfecta homogeneidad temática y formal" (Vitse 1980: 79) centrada en la personalidad del protagonista, el doctor Ceñudo.

Dividida en ocho capítulos, su arquitectura se articula en realidad en tres partes[19]: en la primera, el doctor Ceñudo recibe las visitas de don Leonardo de Vargas y del licenciado Campuzano, "un socarrón" y "un arrogante" (p. 222)[20], interesados en plantearle algunas cuestiones a la luz de la fama que se ha difundido alrededor de su persona y de su "sabiduría"; en la segunda, cuenta su vida al amigo, don Félix, a la manera picaresca, "del principio", detallando sus humildes orígenes y su conversión de Pedro Hernández al doctor Ceñudo; en la tercera, la narración vuelve a la actualidad con el desenlace y la resolución del caso de amor entre el doctor Ceñudo y doña Dorotea.

A pesar de la mezcla del molde picaresco y del cortesano, que la crítica ya ha apuntado[21], con referencias explícitas al *Lazarillo de Tormes* y a la descripción de la corte y de la sociedad de su tiempo, la originalidad de la novela reside en su perspectiva invertida: una "novela de desamor" (Vitse 1980: 46), afirma Vitse, protagonizada por un individuo que, a través de sus palabras y de la narración de su vida, expresa un mensaje ambiguo y complejo con el que denuncia la hipocresía y los vicios de una sociedad en la que la discreción y otras virtudes ya no existen. La necedad es la única condición, o actitud, para poder vivir bajo el reconocimiento y la apreciación de los demás.

Como ocurrió con otras obras de Salas Barbadillo, *El necio bien afortunado* ha pasado casi inadvertido desde su publicación[22]. Sin embargo, como ya hemos visto, se tradujo al italiano y al inglés en el mismo siglo XVII.

19. En su introducción a la edición crítica de la obra, Manukyan afirma: "Con respecto a los aspectos estructurales, la novela […] tiene dos partes definidas que se corresponden con los cambios de apellido del protagonista (del Hernández al Ceñudo) y abarca las dos fases de su peculiar evolución vital (del picarillo al pícaro)" (Manukyan 2019: 126). Esta opinión se funda en una lectura de la novela como obra picaresca; sin embargo, y a pesar de los indudables puntos de contacto con el *Lazarillo*, a mi juicio Salas crea un texto con una arquitectura compleja y cuyas características son mucho más distintas de las de la picaresca. Contribuye de esta forma, con su originalidad, a la prosa de ficción del siglo XVII.

20. Todas las citas proceden de la edición crítica de Manukyan (2019).

21. Cfr. Cauz (1977); Place (1974).

22. Después de 1621, la novela vuelve a publicarse sólo en 1894, en una edición de Francisco de Uhagón, y en 2019, gracias a la edición crítica de Manukyan.

Lo sciocco ignorante avventurato

Detengámonos, pues, en la traducción italiana. En el frontispicio se lee:

> Lo SCIOCCO / Ignorante / AVVENTURATO. / DI ALONSO GIROLAMO / De Salas. / *Tradotto dallo Spagnuolo* / *DA CESARE ZANUCCA*. / Con la vita dell'Astuto Buscone, / Chiamato Don Paolo. / *All'Illustr. Sig.* / FRANCESCO MALIPIERO, / fù dell'Illustriss. Sig. Polo. / Con la Tavola de i Capitoli, Licenza de / Superiori, & Privilegio, / [grabado representando el sol, con el lema "Sole quid lucidius. Ecc. 17"] / VENETIA, MDCXXXIV. / Presso Giacomo Scaglia[23]

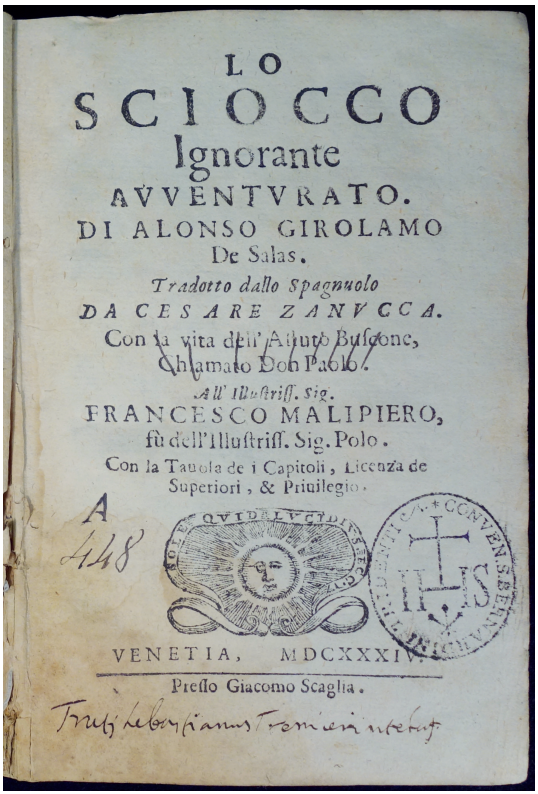

LO
SCIOCCO
Ignorante
AVVENTVRATO.
DI ALONSO GIROLAMO
De Salas.
Tradotto dallo Spagnuolo
DA CESARE ZANVCCA.
Con la vita dell'Astuto Buscone,
Chiamato Don Paolo.
All' Illustriss. Sig.
FRANCESCO MALIPIERO,
fù dell'Illustriss. Sig. Polo.
Con la Tauola de i Capitoli, Licenza de
Superiori, & Priuilegio.
A
448
VENETIA, MDCXXXIV.
Presso Giacomo Scaglia.

Figura 1

23. El ejemplar que he podido manejar se encuentra en la Biblioteca San Bernardino de Trento. Se trata de un texto de 164 folios con un solo error en la numeración: el folio 143 lleva el número 130. De la traducción italiana se conservan en la actualidad tres ejemplares: dos en Italia (en la biblioteca San Bernardino de Trento y en la Biblioteca civica de Cosenza) y uno en la biblioteca de la Universidad de Leiden. Quiero expresar mis agradecimientos al director de la Biblioteca San Bernardino, Italo Franceschini, por su amabilidad y cortesía en enviarme el ejemplar del texto.

Nada sabemos del traductor, Cesare Zanucca: la búsqueda de noticias biográficas y de otras eventuales obras suyas ha producido hasta este momento resultados negativos[24], y su nombre no aparece en ninguno de los repertorios biográficos de los italianos, ni antiguo ni moderno[25]. Algo más sabemos sobre su editor, Giacomo Scaglia, cuyas actividades se enmarcan en el ambiente de la Venecia de principio del siglo XVII[26].

Ahora bien, los dos apellidos, Zanucca y Scaglia, tienen una relación que quizá pueda revelarnos datos nuevos, aunque hasta este momento no he podido encontrar pruebas ciertas en documentos de archivos.

En la *Miscellanea Bresciana di studi, appunti e documenti*, de 1953, se lee:

> Lo Scaglia aveva a Brescia degli stretti parenti, i Zanucca, o Zanucchini, figli di una sua sorella; questi nipoti del cardinale, secondo gli statuti della città, avevano diritto di essere accolti nella nobiltà bresciana e furono difatti dichiarati nobili aggiungendo al proprio cognome anche quello dello zio cardinale, dichiarandosi quindi nobili Zanucca-Scaglia, e poi Scaglia soltanto. […] Gli Scaglia e i Zanucca-Scagliè, si ritenevano cremonesi e sudditi spagnuoli. […] Mentre i tre Prelati usarono soltanto il cognome Scaglia questo arciprete ritenne il suo vero cognome familiare Zanucca, testimonianza della sua modestia in confronto allo spagnolismo dei suoi parenti. (Guerrini 1953: 225-227)

Zanucca parece ser pues un apellido que guarda una relación con Scaglia, en el ambiente de la Italia septentrional de principios del siglo XVII: información, esta, sobre la que volveré al final de este trabajo, después de presentar algunos comentarios sobre la traducción y sus características, enmarcando la labor del traductor en su momento y en su ambiente.

El dato que, en cambio, ha sido considerado en distintas ocasiones, fijando la atención en la circulación italiana del *Buscón*, es la información presente en el frontispicio: el texto de Salas se publica "con la vita dell'Astuto Buscone, chiamato Don Paolo". Sin embargo, la información está tachada, así que resulta difícil establecer el cuándo y el por quién. La edición solo presenta la traducción de la novela *El necio bien afortunado*, como se puede comprobar hojeando el ejemplar: no se trata de una versión mutilada ni corrupta. La traducción del *Buscón* no está, ni se encuentra encuadernada con *Lo sciocco ignorante*.

24. Lo mismo afirman Martinengo y Símini sobre el traductor del *Buscón*, Pietro Franco.

25. A la familia Zanucca, o Zanucchi, y a su relación familiar con el cardenal Scaglia, se refiere Rangoni en su *Fra' Desiderio Scaglia cardinale di Cremona*. Mis agradecimientos a Davide Conrieri por su ayuda en la búsqueda de datos sobre los Zanucca.

26. Cfr. Símini (2000: 90-91); Martinengo (2003: 277-279). Muy sugerente, enfocando la otra cara de la misma moneda, el trabajo de Bognolo sobre la circulación del libro español en Venecia en el siglo XVI: cfr. Bognolo (2012); Di Filippo Bareggi (1994-1996); Infelise (1992); Pallotta (1991).

Para profundizar en este aspecto, consideremos lo que Martinengo y Símini subrayan en su trabajo sobre la primera traducción del *Buscón*, donde se refieren al "curioso malentendido bibliográfico que, originado en una ambigua noticia del abate Francesco Saverio Quadro (1752), no se ha podido aclarar hasta ahora" (Martinengo-Símini 2003: 273).

En el *Indice universale della storia e ragione d'ogni poesia* de Quadrio efectivamente se lee:

> *Lo sciocco Ignorante Avventurato* del detto GIROLAMO DE SALAS, tradotto dallo spagnuolo da Cesare Zanucca, con la *Vita dell'Astuto Buscone, chiamato Don Paolo.* In Venezia presso Giacomo Scaglia 1634 in 8, cap. 8. *La Vita dell'Astuto Buscone* fu composta da Francesco di Quevedo, col titolo *Historia y Vida del gran Tacaño alias Buscón*, e impressa a Milano in 8: e la medesima *Historia* fu trasportata in Francese dal Signor de la Geneste, e col titolo *L'Aventurier Buscón, & le Courieur de Nuit traduit de l'Espagnol de Quevedo*, fu impressa in Parigi 1644 in 8., e in Lione, 1662 in 8, e in Brusselles 1668 in 12. (Quadrio 1752: 273)

Es en esta noticia de Quadrio, afirma Martinengo, "apresurada y confusa –me refiero sobre todo al empleo de la preposición "con", que establece una relación imposible de interpretar entre dos obras bien distintas […]– donde hay que reconocer el punto de partida de tantas persistentes perplejidades" (Martinengo 2003: 275). Y continúa:

> De hecho, [Astrana Marín y Laurenti] adoptaron dos entradas distintas, una para la traducción de Franco, otra para la del supuesto Zanucca, aun colocando esta última entre paréntesis, y Astrana incluso declarando que no había logrado ver ningún ejemplar de la de Zanucca. Otros cayeron abiertamente en la trampa, como Antonio Gasparetti, él también notable traductor al italiano de la obra quevediana, quien dio por demostrada la existencia de dos traducciones bien distintas y perfectamente contemporáneas. (Martinengo 2003: 275-276)[27]

La información se encuentra también en la introducción a la traducción del *Buscón*, de 1917: Giannini, el traductor, afirma que

> È questa mia la prima traduzione integrale del *Buscón*, poiché non può dirsi tale, oltre le solite modificazioni, soppressioni anche di lunghi brani, alterazioni dovute a necessità censorie e altre molteplici deficienze dovute a ignoranza e a mal gusto, quella di un Giov. Pietro Franco (*Historia della Vita dell'Astutissimo, e Sagacissimo Buscone chiamato don Paolo*) pubblicata presso Giacomo Scaglia a Venezia nel 1634; né, tanto meno, l'anonima compresa nella Bibl. Universale del Sonzogno, fatta sulla riduzione francese del de Lavigne, e sciatta quando non è stranamente errato il senso della parola e della frase. Un'altra non ho potuto avere sott'occhio: quella di

27. Martinengo se refiere a los trabajos de Astrana Marín (1932), Laurenti (1973) y a la introducción de Gasparetti en su traducción del *Buscón*, bajo el título *El Pitocco*.

> un Cesare Zanucca pubblicata dallo stesso Scaglia e nello stesso anno di quella del Franco, insieme con *Lo sciocco ignorante avventurato di Girolamo de Salas* (di Alonso de Salas Barbadillo, invece) tradotta dallo Spagnuolo, e di cui dà notizia il Quadrio in "Storia e ragione di ogni poesia", vol. VI, p. 273. (Giannini 1917: 29)[28]

Concluye pues Martinengo:

> la pista indicada por Quadrio […] no lleva a ninguna parte por la imposibilidad de imaginar, mientras nuevos elementos de juicio no aparezcan, que un mismo editor publicara, el mismo año, dos traducciones diferentes del *Buscón*: solo se puede arriesgar la conjetura de que Quadrio haya podido ver en algún momento la traducción de la novelita de Salas (¿por Zanucca?) encuadernada (?) con la traducción quevediana de Franco. (Martinengo 2003: 276)

Compartiendo sin duda alguna el comentario de Martinengo, puede ayudarnos a aclarar el malentendido otra mención, que voy a añadir en esta ocasión y que he podido encontrar en el volumen de Marchesi, *Per la storia della novella italiana nel secolo XVII*, de 1897. Preguntándose si "qualche influenza esercitò la novella spagnola su quella italiana del secolo XVII" (Marchesi 1897: 12), Marchesi menciona varias obras, y sus respectivos autores; entre ellos:

> Nel '34, Cesare Zanucca pubblica *Lo sciocco ignorante avventurato* di Girolamo de Salas Barbadillo; nel '37, Biasio Cialdini i *Prodigi d'amore rappresentati in varie novelle* di Juan Pérez de Montalvan (Venetia, Tomasini); nel '39, Juan Pedro Franco, *La vita dell'astuto Buscone, chiamato Don Paolo*, (Venetia, G. Scaglia) cioè la traduzione dell'*Historia de la vida del gran Tacaño* del Quevedo. (Marchesi 1897: 13)

Si en este caso es incorrecta la fecha de publicación de la traducción de Franco, correcta es en cambio la información sobre la existencia de las dos traducciones, independientes la una de la otra: la de Zanucca es la traducción de la novela de Salas Barbadillo, la de Franco es la del *Buscón* de Quevedo. Y el frontispicio de *Lo sciocco ignorante*, con la tachadura antes mencionada, confirma todo esto.

En los mismos años, el *Buscón* y *El necio bien afortunado*, Quevedo y Salas Barbadillo, se mueven juntos por España y, sobre todo, en el extranjero: las dos obras, en apariencia emparentadas a pesar de ser muy distintas, nos indican el interés y la acogida de la literatura española en Italia en aquellas fechas, y en particular en Venecia[29].

28. Sobre la traducción de Giannini cfr. el artículo de Garzelli y las referencias en el artículo de Martinengo-Símini.

29. Como recuerda Vuelta García: "Nelle prime decadi del Seicento a Venezia furono pubblicate molte opere spagnole in lingua originale e in traduzione, seppur in minor numero rispetto alla seconda metà del secolo precedente. Com'è noto, il massimo diffusore della letteratura spagnola nella città lagunare fu in questo periodo lo stampatore cremonese Barezzo Brezzi. […] I rifacimenti del Barezzi incontrarono l'interesse della società veneziana dell'epoca e furono ristampati più

Sin embargo, el destino de *El necio bien afortunado* y de *Lo sciocco ignorante avventurato* fue el olvido.

Características de la traducción

El examen de la traducción de Zanucca y el cotejo con el original nos permiten formular algunas consideraciones preliminares.

El traductor respeta la estructura de la obra y su división en ocho capítulos, con sus epígrafes, así como el orden y el contenido de cada uno de ellos. Sorprende por su fidelidad al original, inusual si la comparamos con la costumbre de las prácticas y de las traducciones de la época[30]: se pueden detectar cambios estilísticos, que presentaré a continuación, y que se concretan en adiciones, omisiones y en opciones léxicas interesantes, reveladoras todas del tipo de trabajo que realiza Zanucca y también –quizá– de su formación y de su cultura. Los cambios no afectan de ninguna manera al contenido de la novela, a sus episodios o a su articulación.

Ya que la prosa de Salas Barbadillo se caracteriza por una tupida red de juegos de palabras conceptistas, tópicos satíricos, alusiones mitológicas e históricas, metáforas e hipérboles complejas, giros irónicos y juegos dilógicos, el traductor intenta buscar soluciones, en muchos casos añadiendo para aclarar o consolidar lo descrito; en otros, omitiendo, y, en pocos lugares, incurriendo en errores: en todo caso, respetando –incluso diría mostrando– la complejidad de la prosa y del estilo del original.

1. El título, el paratexto y el texto

Antes de adentrarnos en estas facetas a través del comentario de algunos ejemplos, empecemos deteniéndonos en el título y en el paratexto, que ya son una llamativa muestra de estas características.

El título italiano nos permite enfocar el rasgo más relevante de la traducción: su ampliación y su intento de exactitud.

La característica principal del protagonista, su necedad, expresada en el título, se traduce con una duplicación del adjetivo "necio" que se repite a lo largo de toda la novela: "necio", en las 110 ocurrencias del texto, casi siempre se traduce como "sciocco ignorante", o con el adjetivo "sciocco" unido a un adverbio.

volte. Spinsero, inoltre, altri editori veneziani a pubblicare traduzioni di romanzi picareschi, come Giacomo Scaglia, che nel 1634 diede alle stampe la versione di Franco de *El Buscón* di Quevedo" (Vuelta García 2011: 277).

30. Sobre la problemática de teoría y praxis traductora en el Siglo de Oro cfr., entre otros, García Yebra (1985) y (1994); Lafarga – Pegenaute, eds. (2004); Laspéras (1980); Lefèvre (2018).

Es una opción del traductor, que intenta completar y ampliar la personalidad del protagonista a través de esta doble adjetivación, con el objetivo de reforzar el significado de la palabra. En particular, en el caso del título, la solución que Zanucca encuentra se revela muy eficaz por dos razones: por un lado, subraya el carácter del protagonista, esto es, su necedad, y por otro, guarda la estructura original del título, proponiendo los cuatro elementos que lo constituyen.

Recordemos, además, que en el *Vocabolario italiano e spagnolo* de Franciosini, el lema "necio" se traduce con "ignorante, sciocco, scemunito"[31]: sinónimos de los que Zanucca se sirve para enfatizar el carácter del protagonista, realizando una elección en italiano que comprueba su comprensión, y luego interpretación, de la novela de Salas. En la misma línea encontramos también la decisión de traducir "afortunado" con "avventurato", destacando el matiz de "ventura" como sinónimo de "fortuna".

Por lo que se refiere al paratexto, en el texto original encontramos los elementos corrientes (aprobaciones, suma del privilegio, fe de erratas, suma de la tasa), la dedicatoria a don Francisco y don Andrés Fiesco, unos sonetos y otros versos, y una dedicatoria *Al necio y presumido lector*[32].

En la traducción, faltan estos preliminares y el paratexto solamente presenta, después del frontispicio, la dedicatoria de Giacomo Scaglia, el editor, a Francesco Malipiero, nombrado en el frontispicio. En estas páginas, el editor elogia la nobleza, y en particular la de la familia Malipiero, a la cual ofrece "insieme con la dedicatione di me stesso, quest'opra, che riuscita felicemente in altra lingua, dovrà tanto più felicemente riuscire in questa". Después de la dedicatoria, se encuentra la *Tavola de' capitoli* y empiezan los ocho capítulos, que se corresponden precisamente a los ocho de la novela de Salas.

Antes de presentar unos casos, fijémonos en el íncipit de la novela:

> Madres las que tenéis hijos necios, oídme todas, si ya no parece licenciosa ambición solicitar tanto número de oyentes. Recibid el parabién de vuestra felicidad. ¡Oh, tres y cuatro veces venturosas las que distes al mundo fruto de majadería satisfecha consigo misma y consolada! De tales partos se os seguirán lucidos honores y estimaciones grandes. Desengañaos, y advertid que en todos tiempos quien enriquece, quien honra, quien levanta un linaje es un hijo necio, porque la fortuna apadrina sus imperfecciones y halaga sus desaciertos por hacer ostentación de sus fuerzas en lo más indigno. Mas ¡qué cierto es que no estáis vosotras dudosas desta verdad, pues habéis multiplicado tanto el número de los ignorantes! ¡Ea!, califiquemos nuestra

31. Cfr. *Vocabolario italiano e spagnolo* 1620, s.v. "necio".

32. En la dedicatoria al necio y presumido lector, se percibe toda la ironía salasiana, así como su poética: el programa de escritura responde al "deleitar aprovechando" típico de la época y el autor saca a colación las demás obras que está a punto de publicar (*Don Diego de noche*, *La incasable malcasada* y *El cortesano descortés*). Anuncia, igualmente, una segunda parte de la novela de *El necio bien afortunado*, que en cambio nunca verá la luz, quizá en el respeto del *topos* de las continuaciones, típico de muchas de las novelas de la época.

> opinión con una historia verdadera, sucedida en nuestros tiempos, y por eso más sabrosa. (p. 221)
>
> Voi felicissime Madri, le quali vi ritrovate aver figliuoli ignoranti, ascoltatemi tutte, se però non fosse troppo licenziosa presunzione pretendere così numeroso auditorio. Eccovi l'annuncio delle vostre gloriosissime felicitadi. Oh tre e quattro volte avventurose quelle donne, le quali hanno dati al Mondo frutti di ignorantissima canaglia; per loro medesime, e sodisfatte, e consolate; poiché sicure sono da cotai parti giornalmente vederne germogliare, e crescere lucidissimi honori, e eminentissime estimazioni. Ognuno pure si sganni, e creda che in ogni tempo chi arricchisce, chi honora, e chi esalta una prosapia non è altri che un figliuolo bene ignorante, al quale di continuo il patrocinio della fortuna per ogni sua imperfezione assiste, dando forma ai suoi informi spropositi; per mostrare nei più indegni, che si trovino, ostentazione delle sue forze. Ma che? Io non ho dubbio, anzi sono più che certo che di questa verità non v'ha chi stia dubbioso; sendo che tanto il numero degl'ignoranti multiplicato avere. Voglio perciò corroborar questa ragionevole opinione con una gustosa Historia de' nostri tempi. (ff. 1-2)

La larga cita nos permite enfocar el tipo de trabajo que hace Zanucca en su traducción: la búsqueda de medios estilísticos y lingüísticos lo más fieles posibles al original es el rasgo que caracteriza la traducción, como veremos. Un aspecto que es llamativo del oficio del traductor, de sus aciertos y elecciones y que procede de su conocimiento de la lengua del original. Zanucca soluciona la dificultad que reside en la traducción de la prosa conceptista de Salas Barbadillo tratando de consolidar la construcción sintáctica, o añadiendo y enriqueciendo la oración a través de elementos léxicos: en unos casos con soluciones acertadas; en otros, con cambios que guardan su fidelidad al original, con una predilección por el calco, tratándose de lenguas afines.

1.1 Ampliación

El rasgo que prevalece en la versión italiana de la novela es la ampliación.

Puede afectar a palabras o frases que el traductor decide precisar, aclarar o amplificar, o puede tratarse de una ampliación connotativa a través del empleo de adjetivos o de adverbios calificativos: en ambos casos revela el tipo de lectura y de reescritura que realiza Zanucca, con la voluntad de devolver al público italiano no solo el gusto por lo que se cuenta, sino también –y quizá sobre todo– el estilo de una prosa, la conceptista de aquella época, con sus rasgos típicos y relevantes.

La ampliación es el recurso que caracteriza las descripciones, como se puede comprobar en los ejemplos que se dan a continuación:

> 1) Digo, pues, que en nuestra edad hubo *un gentil majaderón*, que fue milagro conocerle por tal, por ser hombre tan entregado a los libros, que más parecía letra que dueño dellos. Fue la dicha que se acompañó con *un socarrón*, hijo de vecino de Madrid; su nombre, don Leonardo de Vargas, y con *un arrogante andaluz*, preten-

> diente, llamado el licenciado Campuzano, que traía todo un Lucifer en la cabeza y se perfumaba con azufre el rostro para hacerle pálido. Dejaba crecer la barba, afectaba severidad, engullía la risa, arqueaba las cejas, y con esto, y menear la cabeza de cuando en cuando, y decir "Bien está" y "Algo dice", pasaba por el más sabio del mundo. Su mayor asistencia era en las librerías, particularmente en una que hay enfrente de San Felipe, donde entonces se solían juntar grande número de curiosos de buenas letras. (pp. 221-222)

> Devesi per tanto sapere che nell'età nostra venne a questa luce *uno, molto gentile sciocco*, di taglio così confuso, che fu miracolo conoscerlo per tale: era uomo tanto internato ne' libri, che più tosto si poteva chiamare lettera, che lettore di quelli, e ebbe per fortuna dal Cielo di accompagnarsi con *due altri suoi eguali,* l'uno cittadino del circuito di Madrile, per nome Don Leonardo di Vargas, e l'altro di Andaluzia, *pretensore e arrogante* nomato il Dottor Campuzano; il quale aveva (per quanto dimostrava) una legione di spiriti eterocliti nel capo. Egli ordinariamente si profumava con solfare la faccia per farsi pallido; acciò si facesse con sequenza di studio. Si lasciava crescer la barba, per dinotarsi filosofo, e mostrando una affettata severità ingozzava le risa, inarcava le ciglia, e con altri modi da lui usati, come scuoter il capo di quando in quando, dire "bene sta", "non mi dispiace", "dice alcuna cosa buona" e simili, passava nel giudizio di molti per savio il maggior del Mondo. La sua maggior residenza era nelle librerie, e particolarmente in una faccia fronte di S. Filippo: dove per ordinario solevano adunarsi in grandissimo numero molti curiosi litterati. (f. 2)[33]

Es esta la primera descripción del protagonista, que se une a la de los dos personajes presentes en el primer capítulo y en el último. Con estas pinceladas, se dibujan delante de nuestros ojos las primeras escenas de la novela, sus personajes, con rasgos que se van ampliando y profundizando en la lectura, identificables en palabras clave: "un gentil majaderón", sobre el que volveremos más detenidamente, "un socarrón" y "un arrogante andaluz, pretendiente", que el traductor cambia manteniendo, sin embargo, la relación entre los tres, el "molto gentile sciocco" con "due altri suoi eguali".

En otros pasajes, la ampliación va a contextualizar referencias que un lector italiano puede desconocer, o va a aclarar añadiendo:

> 2) Apenas pronunció esta voz cuando, sin saber por dónde, vieron venir dos hombres de desesperada grandeza, vestidos a lo romano, enfaldados los brazos y piernas, su tez negra y vellosa, coronados de unas sierpes enroscadas. Traía cada uno una gentil penca en la mano, con que mostrando enojo, celebrado de varios y disformes gestos, dieron sobre el pobre licenciado con tantas ganas, que le quitaron como por la mano las que traía de ver al doctor. (p. 230)

> A pena queste parole da lui pronunciate furono, che senza sapersi per donde, vide comparire due uomini di formidabile grandezze vestiti alla Romana, le braccia e

33. La cursiva es mía.

le gambe infaldate, la faccia nera, e pellosa, coronati di molte serpi attorcigliate: portando, ciascuno di loro, un comodo cerchio da Gallera nella mano, con li quali qualche scudo adirato mostrando, in varie posture ponendosi molti mostruosi, e deformi gesti mostrarono, e sopra il povero e attonito licenziato a percuotere e martellare incominciarono, con così ingorda voglia, che in un attimo la fecero fuggire al Campuzano di più veder il Dottore. (ff. 7-8)

3) Diómelo todo por cuenta: quesos, miel, berenjenas en arrope, cajas de carne de membrillo, dos docenas de perniles y otras tantas de longanizas y otras mil menudencias de monjas. Yo le sacaba al fin de cada comida algo desto, y si decía misa temprano, cuidaba también de darle un bizcocho en vino. Hacíaseme de mal darlo todo sin dejar algo para mí. Temía que había de conocer la falta mi tío y que me había de quitar la llave y echarme al coro a cantar a bulto. Di en una traza, y fue echar fama de que había muchos ratones. Con esto comía lo que quería de quesos, bizcochos y tabletas. Era yo algo más aficionado a los perniles; no me pareció que me podían disculpar los ratones en eso, porque ellos ordinariamente comen poco, porque se embarazan en las cortezas. Y mi tío entraba cada día en la despensa a ver el estado en que estaba su regalo. Díjele pues una vez: "Cierto que no se puede sufrir esta mala vecindad que nos hacen los ratones, porque siempre hallo algo goloseado. Si a vuesa merced le parece bueno, será meter dentro de la despensa un gato que les dé su pago". (p. 263)

Diedemi il tutto per aventario, cacio, miele, e mille altre cose, ad ogni volta ch'egli mangiava, io gli portavo alcuna cosa, e se a caso celebrava la messa di buon hora, avevo pensiero di dargli un biscottino nel vino, è ben vero, che stava avvertito di non dare il tutto a lui, ma riservarmi alcuna cosa ancora per me, tal'hora io dubitavo, che dovesse accorgersi di alcuna cosa e per conseguenza levarmi la carica –e fare– che io cantassi nel coro: così tra me consultando ritrovai una invenzione, e fu di dar fama che nella dispenza erano molti ratti, e con quella mi coprivo, e quando scorrevo a mangiare cacio e biscotto od altra cosa, secondo che il gusto mi dava, io era veramente alquanto più d'ogni altra cosa affezionato a gli salami, ma non parevami facil cosa discolparmi con la coperta de ratti, perché l'esperienza mostra, che loro poco di questo mangiano, rispetto che s'imbarazzano nella cortella, e il Zio ben sovente entrava nella dispensa a visitare lo stato, nel quale gli suoi regali si ritrovavano. Io, per abbondare in cautele, una volta gli presi a dire: "certo, Signor Zio, che a me pare una poco civile vicinanza questa de' ratti, né so come possi lungamente durare in noi la sofferenza del loro mal procedere, poi che sempre mai ritrovo alcuna cosa da loro mal trattata; però se a V.S. paresse, io trovarei a proposito l'introdurre un gatto nelle dispensa; a ciò che gli dasse il pago della loro indiscretezza". (ff. 37-38)

En otras ocasiones, se amplifica el sentido con la adjetivación, sobre todo por lo que se refiere al campo semántico de la necedad, tema central de toda la novela:

Y por cuanto Pedro Fernández, mi hijo, es necio, tonto, mentecato e incapaz de arte o ejercicio alguno con que ganar de comer y pasar adelante, le mejoro a los dichos sus hermanos en el tercio y remanente del quinto de mis bienes, y quiero, y es mi voluntad, que se le libre en lo mejor parado de mi hacienda y se funde con ello un mayorazgo (p. 356)

E per esser Pietro Fernandez mio figlio sciocco, balordo, scimonito, mentecato, e incapace di arte, od essercizio alcuno, con il quale possa guadagnarsi il vitto, e passar inanzi, lo miglioro, e lo avantaggio tra miei figliuoli del terzo, e rimanente del quinto de miei beni, e voglio, e è mia espressa volontà che se gli dia nella meglior parte del mio aver, e che con quello si fondi una prima genitura. (f. 120)

1.2 Omisiones y pérdidas

Las omisiones suelen localizarse en palabras o breves fragmentos del texto y son de distinta naturaleza:

- el traductor omite por ejemplo referencias geográficas que puedan resultar ajenas por completo al lector italiano:

1) Aquí, pues, concurrieron una tarde, víspera de Navidad, los dos amigos, socarrón y arrogante. Y después de haber registrado las mejores maravillas de la hermosura que entonces paseaba la calle Mayor en diferentes coches, obligoles el ocio de los ojos a pedir entretenimiento a la lengua. (pp. 222-223)

In questo luogo adunque una sera in tempo di Natale concorsero i sopradetti due amici, cioè lo Sciocco e l'Arrogante, e dopo aver registrate le maggiori maraviglie della bellezza, che in quel tempo, entro sontuosi cocchi, per lo corso passeggiavano; l'ozio de gli occhi diede loro obbligo di ricercare trattenimento alla lingua. (ff. 2-3)

2) A pocos pasos que di por la puerta de Guadalajara, encontré con el paje con quien había trabado amistad en Odón. (p. 270)

In quello dire mi comparve inanzi il paggio, col quale avevo inchiodata amicizia in Odone. (f. 44)

3) Entraron juntos a una pieza curiosamente hermosa de libros, pinturas, maravillas de vidros de Venecia y barros de Estremoz, muchas curiosidades muy graciosas de bronce y de papelón. (p. 229)

Entrarono insieme in uno appartamento molto bene acconcio di libri, di pitture, fatture maravigliose di vetri di Venetia, e molte altre curiosità, di bronzo e di stuco. (f. 7)

- el traductor omite o modifica los refranes:

1) Iba don Leonardo divertido, y con decir, ya que le pareció que paraba el trueno, "Allá darás, rayo", cerró la conversación y llegaron a la posada del doctor Ceñudo. Llamaron a la puerta. (p. 227)

Andavano divertendosi con questo ragionamento, quando accorgendosi esser vicino alla casa del Dottor Ceffato, chiusero il Colloquio. Toccarono alla porta. (f. 5)

2) Mis obras lo dirán algún día. Y si hasta hoy no he dado muchas a la estampa, ha sido detenido de mi modestia. Esto nos perdemos los forasteros, *que por mucho que nos hayamos quemado las cejas*, no tiene nadie noticia ni aun del humo, con ser tan licencioso. (p. 228)

L'opere mie lo diranno: né si maravigli il mondo, se per anche non ne ho data alcuna alle stampe, che dalla modestia mia sono stato trattenuto. E questo è causa, che siamo poco conosciuti, che per molto che si abbruggiamo le ciglia al lume, studiando, alcuno non v'ha al quale penetri manco il fumo di quello fuoco, benché di natura sia penetrante, né che per conseguenza di noi altri letterati abbia notizia alcuna. (f. 6)

3) Tan desdichada es la hermosura, que aun la mesma amistad la hace traición. No se quejen las feas de poco dichosas. (p. 302)

È così sventurata la bellezza, che ancora la medesima amicizia la tradisce. Non si lamentano le brutte di poco avventurose. (f. 69)

- juegos de palabras o dilogías que se pierden en la traducción o que el traductor sintetiza:

1) Mas como el vulgo no dilata el vuelo de su discurso a tan levantadas esferas, y es su centro la ignorancia, comenzó a *estrañar* la lengua como *estraña*, la traza como *estranjera* y los versos como *peregrinos*. No paró aquí el desprecio. (p. 231)

Ma il volgo come quello, che non dilata il volo del suo discorso, a così elevata sfera, ma se ne sta nel centro della sua ignoranza, incominciò a *biasimar* la lingua per *stravagante*, il soggetto come *barbaro*, e i versi come *stranieri*; né qui si fermò il disprezzo. (f. 9)

Es apreciable en este caso la búsqueda de lemas italianos para devolver el juego de palabras del castellano extrañar / extraño / extranjero. Se pierde en cambio el sentido de "sentir" y el de "hierro" en la traducción:

2) ¿Qué pavos o capones me trae? ¿Qué buenas nuevas? ¿Sabe lo que dice? ¿No es temeridad decir lo que no *siente o sentir* lo que no dice?
–Señor doctor, por las llagas de Dios –dijo don Leonardo–, que le deje vuesa merced, si no es darle garrote para que vuelva del desmayo. (p. 236)

Quali caponi, quali pernici, o galli d'India, od altro mi port'egli, qual buona nuova? Sa egli per avventura ciò ch'egli dice? Non è egli temerità il dire quello che non *sente, o sentire* quello che non dice? Signor Dottore per vita sua (disse D. Leonardo) V.S. lo lasci un poco quietare, che questo non è altro. (f. 12)

3) –Yo, señores, no estoy con estómago para digerir tan grandes *hierros* como los que miro cuando salgo a espaciarme a ese pedazo de Vizcaya en los muchos que tiene. Provócanme el vómito, no puedo sufrirlo, y los que me ven vomitar hacen melindre. (p. 242)

Io Signori non mi ritrovo stomaco abbastanza forte per digerire tanti, e così vari, e così stravaganti *errori,* come scorgo, quando esco a passeggiare, e passarmi l'umore a quel pezzo di Biscaglia; tra quel molto, che vi si ritrova; mi si provoca il vomito, non posso soffrire, e quelli che vomitare mi scorgono, si fanno cenno l'un con l'altro. (f. 18)

Estos ejemplos, a los que podrían añadirse muchísimos más, nos indican la actitud de Zanucca hacia el original de Salas Barbadillo: el deseo de respetar el original, con una fidelidad que se concreta prevalentemente en la preferencia por los calcos, razón por la que la traducción italiana se caracteriza por numerosos hispanismos.

1.3 Errores

Dentro de este criterio de fidelidad, no faltan errores, que pueden proceder quizá de una lectura apresurada o incorrecta, como en el caso del pasaje que se construye alrededor del adjetivo "infiel", y que el traductor traduce como "infelice"; o "mártir", traducido como "carnefice":

> 1) En el segundo caso es más necia la pregunta, porque o *es fiel* el rostro a lo que queda en el cuerpo, y entonces no hay que preguntar por la salud, porque él lo dice y merece crédito, por ser lo más noble de nuestro cuerpo; o *es infiel* y, pareciendo alegre y gordo, encubre malos humores. (pp. 239-240)
>
> Nel secondo caso la richiesta è più sciocca, perché o la faccia *fedelmente* da indizio dell'interno, onde non è che richiedere intorno la salute, essendo da quella notificata, e meritando credito, per esser la parte più nobile di tutto il corpo; ovvero la faccia *è infelice*, di modo che, ben che apparisca allegra e grassa, niente di meno ricopre mali umori nell'interno suo. (f. 15)
>
> 2) La verdadera discreción, amigo mío, es medirse con el tiempo. ¿Qué querían, que fuese yo *mártir* de alguaciles y escribanos? Aunque me crié con ajos y cebollas, no soy tan fuerte. Allí supe como el mayor verdugo de las virtudes era el poder. (p. 331)
>
> La vera prudenza e discretezza, amico mio, non è altro che l'accomodarsi al tempo, e che volevano, ch'io diventassi *carnefice* de Scrivani, e de Birri? Ancor ch'io sia stato allevato con gl'agli, e le cipolle, non sono così forte. (f. 96)

1.4 Un caso de traducción

Dentro de los muchísimos ejemplos que se podrían poner considerando el léxico de la novela, cabe detenernos en un caso peculiar: un lema que Salas Barbadillo utiliza muy a menudo en sus obras, no solo en *El necio bien afortunado*[34], y que Zanucca decide traducir buscando varias soluciones en italiano.

El sustantivo "majadero", con sus variantes de "majaderón", o "majadería", se repite a lo largo de la novela en doce ocurrencias y en cada pasaje el traductor encuentra opciones distintas: en unos casos omite, en otros busca sinónimos,

34. Uno de los injertos de *Casa del placer honesto* es un diálogo, cuyo título es *El tribunal de los majaderos*, y la novela *El majadero obstinado*. Y el *Diccionario de Autoridades* cita un pasaje de *El cortesano descortés*, de Salas, en su definición del lema "majadero". Cfr. *Diccionario de Autoridades* 1734, s.v. "majadero".

quizá de uso más cotidiano, sin utilizar el lema italiano al uso en su época, "magiadero", calco del original[35].

Los casos presentes en la novela son los siguientes:

1) ¡Oh, tres y cuatro veces venturosas las que distes al mundo fruto de *majadería* satisfecha consigo misma y consolada! (p. 221)

Oh tre e quattro volte avventurose quelle donne, le quali hanno dati al Mondo, frutti di *ignorantissima canaglia*; per loro medesime, e sodisfatte, e consolate. (f. 1)

2) Digo, pues, que en nuestra edad hubo un *gentil majaderón*, que fue milagro conocerle por tal. (p. 221)

Devesi per tanto sapere, che nell'età nostra, venne a questa luce uno, *molto gentile sciocco*, di taglio così confuso, che fu miracolo conoscerlo, per tale. (f. 2)

3) De las mujeres no quiero decir nada porque las he menester y es el animal que más se enoja de los desprecios y que más se rinde a las lisonjas; otro lo dirá. Dígalo un poderoso que le queda otra cosa con que agradarlas, por *majadero* que sea; haga este yerro, pues le queda con que dorarle, que los que nacimos aojados o mal mirados de las estrellas hemos menester mucha zalema para poder vivir. (p. 245)

Non voglio per ora dire alcuna cosa delle Donne, per aver bisogno di loro come gl'altri uomini, e per esser quell'animale che maggiormente si adira nel vedersi sprezzato; e quello, che maggiormente si arrende alla adulazione. Altri forse ne parlerà. Dicalo alcuno, il quale abbia facultà all'occasione con alcuna cosa di farseli grato dopo l'averle fatte adirare, per *mecanica persona*, che sia; faccia per questo errore, mentre sa di aver presso di sé cosa da quetarle, che noi altri, che nasciamo in mancanza di luna, e in non buono aspetto di stelle, abbiamo bisogno di molto riguardo per poter vivere. (f. 21)

4) Querréis ya que me pare aquí a tratar mal de palabra a la fortuna y la diga que es una loca, pues a un ingenio como el del doctor Ceñudo desdeñaba tanto, que le hacía criado de un necio y aun le daba opinión de necio (que también en esto tiene su horca y cuchillo la ceguezuela), y al otro *majadero*, todo bobería, le daba dieciséis mil ducados de beneficios, tan simples como él, y aun acaso mejor opinión de entendido que a mí. (p. 304)

Qui parmi aver occasione di maltrattare la fortuna, e chiamarla pazza, poiché uno ingegno, come quello del Dottor Cefato tanto sdegnava, che lo faceva servitore di uno ignorante, e a lui parimenti dava nome, e opinione d'ignorante, e al altro *sciagurato*, tutto goffaggine, gli dava sedici mila scudi di benefici, così semplici come lui, e niente meno; e ancor forsi miglior pensiero d'intendente. (f. 71)

5) Naciole de aquí un despego *amajaderado* que echaba a perder la fiesta. (p. 319)

Da qui gli nacque uno stacamento *guidonesco*, che quasi faceva perder la patienza (f. 84)

35. Cfr. *Grande dizionario della lingua italiana*, s.v. "magiadero": ignorante, presuntuoso, ostinato, importuno. Deriv. Dallo spagn. *majadero* ignorante e ostinato, da *majar* importunare.

6) Dije que ella en ninguna manera daba entrada a sus deseos, mas que él era tan *majadero* que se la tomaba. (p. 325)

Gli dissi ch'ella per niuna maniera concedeva entrata a suoi desideri, ma ch'egli era tanto *presuntuoso*, che se la pigliava. (f, 89)

7) ¿Cómo no ha venido por acá esta noche el loco del doctor? ¿Estará discreteando en otra parte? ¡Qué cansado *majadero*! ¿Que es posible que haya quien piense que nos ha de vencer a puros argumentos? (p. 361)

E come non si è veduto per di qua sta notte il pazzo del Dottore? Sarà puol essere servendo in alcuna parte, che stanchevole *guidone*, è egli possibile, che vi sia chi pensa di dover convincersi a puri argomenti. (f. 124)

8) No debe de saber que el licenciado Campuzano tiene menos palabras y más obras. Este sí que se puede sufrir, que aunque tiene su trozo de *majadero* por lo hinchado, es rico y tiene lo que hemos menester. (p. 362)

No deve sapere che il Licenziato Campuzano ha manco parole, e molto più opere, questo sì, che si può comportare, che benché abbia un modo anch'egli di mezo *barone*, egli è però ricco, e si ritrova quello di che abbiamo bisogno. (f. 125)

9) –Dadme licencia –dijo don Félix–, siquiera por la amistad antigua que profesamos, a que llame *majadería* esa que habéis llamado filosofía y a que os pruebe cómo esa que tenéis por discreción y me la habéis vendido a precio de tantos enfados es una necedad de las de tomo y lomo. (p. 365)

Datemi licenza disse Don Felice per l'antica amicizia nostra che professiamo, ch'io chiami *vigliacheria*, questa, che voi chiamate Filosofia, e che io vi provi, che questa, che voi tenete per discrezione, e che mi avere venduta a prezzo di tanta sacietà nello ascoltarvi è una sciocchería, una balordaggine, e bestialità la maggiore che ritrovar si possa. (f. 127)

10) Advertido esto, si alguna cosa la puede enamorar es ver en vos alguna cosa excelente que ella no tenga y la esté bien tenerlo, porque todos los deseos se conciben así. Mas habéis sido tan gran *majadero*, que teniéndome cuatro mil ducados de renta, cosa que podía enamorar a cuatro mil vírgenes, porque es cosa hermosísima y que no la tienen todas, no solo no habéis hecho ostentación dellos, mas antes los habéis encubierto. ¿De qué os quejáis? (p. 366)

Avvertite questo, se alcuna cosa puole innamorarla sarà il vedere in voi alcuna cosa eccellente, la quale ella non abbia, e che gli fosse bene lo averla, perché tutti, e desideri così si concepiscono, ma voi siete stati così gran *vigliaco*, che avendo quattro mila scudi d'entrata (cosa che bastava per inamorare quattro milla vergini) per esser cosa bellissima, e che tutti non la hanno non solo non avete fatta ostentazione di quelli, ma più tosto gli avete coperti, e di che vi dolete? (ff. 128-129)

11) Que habiendo dos o más visitadores que entraron en diferentes tiempos, tenga obligación de irse primero aquel que entró primero, pena de tres años de *majadero* o lo que más fuere nuestra merced. (p. 394)

Che ritrovandosi in un loco due, o più visitatori entrati in differenti tempi, sia in obligo di partirsi primo quello, il quale entrò primo; pena di tre anni di *guidone*, e più ad arbitrio nostro. (f. 153)

> 12) ¡Oh, lo que pierden los necios en ser confiados, pues pierden más que tienen! Habíale hecho creer la confianza al señor andaluz que era suya toda aquella belleza de Dorotea y estaba tan en ello que el día que supo el robo del doctor, le puso a su cuenta y se dejó pensar que a él se la había robado. Pues, ¡*majadero*!, ¿no fuera mejor imaginar que no era tuya, como realmente no lo era, para que en caso de pérdida o menoscabo no fuera a costa de tu sentimiento, ni pensaras que te la habían* sacado de tu cama? (p. 402)

> O quanto perdono li sciocchi per aver troppa confidenza, perdono più che non hanno, gli aveva fatto credere la confidenza al sig. Capuzano, che tutta sua era la bellezza di Dorotea, e così si era internato in questa opinione, che il giorno medesimo che seppe il robamento esser stato fatto dal Dottore, lo prese per dirito a sé, e a se tretese, che rubata l'avesse. O *buffalaccio* non era egli meglio pensare che non era tua, come in effetto non lo era? Accioche in casi di perdita non fosse in pena del tuo sentimento, né avresti avuto lo sciocco pensiero, che te l'avessero levata dal letto? (ff. 157-158)

En el *Diccionario de la Lengua española*, la definición de "majadero" es "necio y porfiado" [36]. El *Diccionario de Autoridades* precisa que "majadero" es "el instrumento con que se maja o machaca alguna cosa" y que

> se dice oy por injuria al hombre necio, pesado y porfiado: tomada la metáphora del que machaca. Latín. Stultus. Molestus. BARBAD. El Cortés. descort. f. 36. Prevenid admiración y silencio, porque vereis un hombre tan aliñado en sus palabras, como majadero en sus acciones. LOP. Com. La Serrana de la Vera. Act. 1.
>
> *Que esto sentí más que un rayo,*
> *por decirlo, haciendo fieros,*
> *aquellos tres majaderos*.
>
> Muchos ajos en un mortero, mal los maja un majadero. Refr. que enseña lo dificultoso que es a una persona sola el manejar muchas dependencias y negocios juntos: pues embarazándose en su muchedumbre no da vano a ninguno. Latín.
> *Pluribus intentus minor fit ad singula sendus.*[37]

En el *Nuevo tesoro lexicográfico*, "majadero" es "el instrumento con que se maja" y "el necio por ser voto de ingenio, como lo es la mano del mortero, a que haze la alusión" [38]. Y en el *Diccionario crítico etimológico*[39]: "mano de mortero, maza para majar" y "necio porfiado". En el *Vocabulario* de Franciosini, "majadero è propriamente il pestello col quale si pesta, o ammacca una cosa nel mortaio, e metafóricamente si dice a colui che è balordo, & in vocabolo manco honesto, e più usato, un coglione"[40].

36. Cfr. Diccionario de la Real Academia de la Lengua española, s.v. "majadero".
37. Cfr. *Diccionario de Autoridades* (1734), s.v. "majadero".
38. Cfr. *Nuevo tesoro lexicográfic*o (1611), s.v. "majadero".
39. Cfr. *Diccionario etimológico* (1984), s.v. "majadero".
40. Cfr. *Vocabolario italiano e spagnolo* (1620), s.v. "majadero".

Las ocurrencias de "majadero", o de sus variantes, en *El necio bien afortunado*, y su respectiva traducción, nos revelan el gusto del traductor por buscar soluciones adecuadas al contexto: dentro de la idea de necedad, prevalece el matiz de "vigliaccheria", "guidone" y "presuntuoso", con un empleo, y una interpretación del lema, quizá no siempre correcta, o en cualquier caso un poco distante del sentido original, pero que manifiesta la aspiración del traductor, interesado en proponer soluciones que son a la vez interpretaciones.

El oficio del traductor

Con estas observaciones podemos acabar afirmando que el trabajo del traductor Cesare Zanucca concreta el intento de poner en manos del público italiano una obra caracterizada por aquellos rasgos picarescos y cortesanos que tanto éxito tuvieron en la época, pero que al mismo tiempo guarda su propia identidad: el tema central de la novela es el debate entre necedad y discreción en la sociedad barroca, que Salas Barbadillo actualiza a través de la creación de un personaje-tipo, el protagonista, *exemplum* del que aprender en la actualidad proponiendo al lector una forma de reflexión dentro del gusto y del entretenimiento típicos de la ficción[41].

En mi opinión, Zanucca entiende perfectamente la problemática y enfoca su traducción trasladando al contexto italiano la ejemplaridad del personaje, cuyos rasgos se enfatizan en las soluciones encontradas: el oficio del traductor se revela realmente una concreta operación de mediación, con el interés hacia la prosa de ficción española por su deseo de deleitar, entretener, pero también –y quizá sobre todo– de aprovechar.

Es por eso que, a pesar de no hallarse noticias sobre el traductor, como ya hemos dicho, lo que sí podemos hacer es suponer algo más sobre su figura, enmarcando su actividad en la Venecia de principios del siglo XVII, y en relación a la labor del impresor Giacomo Scaglia.

Merece la pena recordar que, en esta época, el papel del editor coincide a veces con el del librero y mercader y con el del impresor, así como complejas son las relaciones entre Italia y España en los siglos XVI y XVII: como afirma Bognolo enfocando la circulación del libro español en Venecia en el siglo XVI,

> la imprenta veneciana produce una gran cantidad de traducciones a partir de la década de los años 20. [ ] En Italia, el uso del castellano connotaba esnobismo social ya desde comienzo del siglo y, después de la fase pionera, en la década de

41. Otro aspecto que merece la pena estudiar, y que todavía falta dentro de las relaciones entre la escritura de Salas Barbadillo y de Quevedo, es el posible influjo, o los puntos de contactos, entre *El necio bien afortunado* y la sátira de Quevedo *Origen y definición de la necedad*, incluida dentro de sus *Obras festivas*.

> los años 30, con la reconciliación entre el emperador y el papa y la coronación de Bolonia, el libro castellano llega a representar un fuerte signo de prestigio. En Venecia esto coincide con un momento de prosperidad, y el progreso de la literatura en castellano participa del éxito de la imprenta en lenguas vernáculas. (Bognolo 2012: 245-246)

Y ya que el siglo XVII "será la época de Barezzo Barezzi y de Lorenzo Franciosini, la época de Cervantes y de la picaresca" (Bognolo 2012: 254), profundizar en el movimiento de las traducciones que caracteriza estos dos siglos apunta a nuevas formas de producción y explotación de la creación literaria, incluso a nuevos protagonistas que, nos recuerda Lefèvre, "se colocan en el más promiscuo universo urbano, regido por la lógica mercantil y capitalista" (Lefèvre 2018: 83).

Dentro de la evolución de la tipografía y del mercado del libro, que empiezan en el siglo XVI y continúan en el XVII, vamos, pues, a reconocer experiencias distintas que, en el horizonte fluido de la imprenta, dan lugar a idea y proyectos, versiones y ediciones, desafíos intelectuales y comerciales: en este marco se mueven hombres de imprenta, "artesanos, […] obreros de la industria del libro [que] ven la traducción como negocio y en ello se manejan con talento y malicia" (Lefèvre 2018: 71).

A mi juicio, la traducción de *El necio bien afortunado* cumple perfectamente estos requisitos y representa una contribución peculiar en el contexto de la primacía típica del mundo ítalo-español de los Siglos de oro: si castellano e italiano son los dos idiomas protagonistas de estrategias comerciales concretas, pensadas para satisfacer el gusto del público, Zanucca pudo ser pues un traductor ocasional, o un profesional que trabajaba para el impresor Giacomo Scaglia, o una figura a medio camino entre el *hombre de letras* y el *hombre de imprenta*, presente en el *entourage* del mismo Scaglia. En cualquier caso, se trata de uno de los muchos protagonistas que, a pesar de haber estado al margen de la alta cultura y de las historias literarias, se dieron a una actividad fundamental para garantizar el florecimiento y la difusión de la literatura española en el extranjero, aprovechando la traducción no solo como estímulo y negocio, lugar de encuentro entre lengua y cultura, sino también como mercancía viva.

Bibliografía

Alonso Veloso, María José, "*La politique de Dieu*: una traducción desconocida de la obra de Quevedo, en un manuscrito del siglo XVII", *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, 34, 2016, 33-67.

Arnaud, Èmile, *La vie et l'oeuvre de Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo: Contribution à l'étude du roman en Espagne au début du XVIIe siècle*, Toulouse, Université de Toulouse, Tesis doctoral, 3 vols., 1979.

Astrana Marín, Luis, "Catálogo", en Francisco de Quevedo, *Obras completas. Obras en verso*, Madrid, Aguilar, 1932.

Bognolo, Anna (2012), "El libro español en Venecia en el siglo XVI", *Rumbos del Hispanismo en el umbral de Cincuentenario de la AIH*, coord. Patrizia Botta, Roma, Bagatto Libri, vol.3, 243-58.

Cappelli, Federica, "Le prime traduzioni italiane dei *Sueños* di Quevedo. Studio bibliográfico", en *Traduzione e autotraduzione: un percorso attraverso i generi letterari*, Monica Lupetti y Valeria Tocco (eds.), Pisa, ETS (Officina Lusitana), 2013, 141-158.

—, "En torno a las primeras traducciones italianas de los *Sueños* (la versión de Pazzaglia)", en *La transmisión de la obra de Quevedo: edición, recepción y traducción*, Flavia Gherardi y Manuel Ángel Candelas Colodrón (eds.), Vigo, Editorial Academia del Hispanismo, 2015, 79-93.

—, "Ancora sulle prime traduzioni italiane dei *Sueños* quevediani. Note sulla Vision prima nel manoscritto Correr 1104", *Diacritica*, 12 (2016), 17-31.

—, "Nuevos documentos sobre la fortuna de los *Sueños* en Italia: la mirada de un lector romántico", en *Quevedo en Europa, Europa en Quevedo*, Alfonso Rey y María José Alonso Veloso (eds.), Vigo, Academia del Hispanismo, 2017, pp.

Cattaneo, Simone, "*La peregrinación sabia* di Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo e *Il viaggio di saggezza* di Carlo Emilio Gadda: un dialogo a distanza", *Quaderni di letterature iberiche e iberoamericane*, 31, 2007, 70-86.

Cauz, Francisco, *La narrativa de Salas Barbadillo*, Ediciones Colmegna, 1977.

Chiesa, Maria Giovanna, "Una traduzione italiana del *Don Diego de noche* di Salas Barbadillo", *Rassegna iberistica*, 22, 1985, 29-42.

Corominas, Joan, *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*, Madrid, Gredos, 1984.

Covarrubias Horozco, Sebastián de, *Tesoro de la lengua española*, Ignacio Arellano y Rafael Zafra (eds.), Madrid, Iberoamericana – Frankfurt am Main, Vervuert, 2006.

Di Filippo Bareggi, Claudia, "L'editoria veneziana fra '500 e '600", *Storia di Venezia*, Roma, Enciclopedia Italiana, 1994-1996, vol. VI, 614-648.

Diccionario de Autoridades, <http://web.frl.es/DA.html>

Diccionario de la Real Academia de la lengua española, <www.rae.es>

Franciosini, Lorenzo, *Vocabulario español, e italiano ahora nuevamente sacado a luz y compuesto por L. F. Florentin*, Roma, Rufineli y Manni, 1620.

Gadda, Carlo Emilio, *Il viaggio di saggezza*, Milano, Bompiani, 1941 (luego recogido en *La verità sospetta. Tre traduzioni di Carlo Emilio Gadda*, Milano, Bompiani, 1977.)

García Santo-Tomás, Enrique, *Modernidad bajo sospecha*, Madrid, CSIC / Instituto de Lengua, Literatura y Antropología, 2008a.

—, "Introducción", en Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo, *La hija de Celestina*, Madrid, Cátedra, 2008b, 11-75.

—, "Introducción", en Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo, *Don Diego de noche*, Madrid, Cátedra, 2013, 9-103.

García Yebra, Valentín, *Traducción y enriquecimiento de la lengua del traductor*, Madrid, Real Academia Española, 1985.

—, *Traducción: historia y teoría*, Madrid, Gredos, 1994.

Garzelli, Beatrice, "Quevedo traducido al italiano. Notas sobre *El Buscón*", en *Italia en la obra de Quevedo*, Maria José Alonso Veloso y Alfonso Rey (eds.), Santiago de Compostela, Universidad Santiago de Compostela, 2013, 209-224.

Giannini, Alfredo, "Introduzione", en Francisco de Quevedo, *Vita del Pitocco*, Roma, Formiggini, 1917.

González Ramírez, David, "Introducción", en Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo, *Corrección de vicios*, David González Ramírez y Manuel Piqueras Flores (eds.), Madrid, Sial Pigmalión, 2019, 9-65.

Grande dizionario della lingua italiana, (fundado por S. Battaglia), Torino, Utet, 1966-2002.

Guerrini, Paolo, *Miscellanea Bresciana di studi, appunti e documenti*, Brescia, Scuola Tipografica Opera Pavoniana, 1953.

Herrero García, Miguel, "Imitación de Quevedo", *Revista de la Biblioteca, Archivo y Museos*, 5, 1928, 306-309.

Infelise, Mario, "Note per una ricerca sull'editoria veneziana del '500", en *La stampa in Italia nel Cinquecento*, Marco Santoro (ed.), Roma, Bulzoni, 1992, 633-640.

Laspéras, Jean Michelle, "La traduction et ses théories en Espagne au XVe et XVIe siècles", *Revue des Langues Romanes*, 84, 1980, 81-92.

Laurenti, Joseph, *Bibliografía de la literatura picaresca desde sus orígenes hasta el presente. A Bibliography of Picaresque Literature from its Origins to the Present*, Metuchen, The Scarecrow Press Inc., 1973.

Lafarga, Francisco y Pegenaute, Luis (eds.), *Historia de la traducción en España*, Salamanca, Editorial Ambos Mundos, 2004.

LaGrone, Gregory, "Quevedo and Salas Barbadillo", *Hispanic Review*, 10, 1942, 223-243.

—, "Some poetic favorites of Salas Barbadillo", *Hispanic Review*, 13, 1945, 24-44.

Lefèvre, Matteo, "Hombres de letras y hombres de imprenta. Unas notas sobre traducción e ideología en el siglo XVI", *Cuadernos Aispi*, 12, 2018, 69-86.

López Martínez, Enrique, "Introducción", en Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo, *El caballero puntual*, Madrid, Real Academia Española-Centro para la Edición de los Clásicos Españoles, 2016, 9*-183*.

Losada Goya, José Manuel, *Bibliographie critique de la littérature espagnole en france au XVIIe siècle*, Genève, Libraire Droz S.A., 1999.

Manukyan, Armine, *Estudio y edición crítica de dos obras de Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo:* El necio bien afortunado *y* El sagaz Estacio, marido examinado, Pamplona, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 2019.

Marchesi, Giambattista, *Note per la storia della novella italiana nel secolo XVII. Note di Giambattista Marchesi*, Roma, Loescher, 1897.

Martinengo, Alessandro y Símini, Diego, "La primera traducción italiana del *Buscón*", en *Estudios sobre el Buscón*, Alfonso Rey (ed.), Pamplona, Eunsa, 2003, 273-294.

Meregalli, Franco, *Presenza della letteratura spagnola in Italia*, Firenze, Sansoni, 1974.

Morreale, Margherita, "I repertori di fondi iberici nelle biblioteche italiane", *Rassegna iberistica*, 52, 1995, 29-56.

Nider, Valentina, "Nicolò Serpetro, traductor del *Marco Bruto* de Quevedo", *La Perinola*, 15, 2011, 171-190.

Pallotta, Débil Augustus, "Venetian printers and Spanish literature in Sixteenth-Century Italy", *Comparative Literature*, 43, 1991, 20-42.

Peyton, Myron, *Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo*, New York, Twayne Publishers, 1973.

Piqueras Flores, Manuel, *La literatura en el abismo. Salas Barbadillo y las colecciones de metaficciones,* Vigo, Editorial Academia del Hispanismo, 2018.

Piras, Pina Rosa e Sapori, Giovanni (eds.), *Italia e Spagna tra Quattrocento e Cinquecento*, Roma, Aracne, 1999.

Place, Edwin, "Introduction. A Study of the Author's Life and Works", en Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo, *Casa del placer honesto*, Boulder, University of Colorado, 1927.

Quadrio, Francesco Saverio, *Indice universale della Storia e Ragione d'ogni poesia scritta dall'Abate. Con correzioni e aggiunte*, nella stamperia di A. Agnelli, Milano, 1752.

Quevedo, Francisco de, *Il Pitocco*, traducción de A. Gasparetti, Torino, UTET, 1935.

Rey Hazas, Antonio (ed.), *Picaresca femenina (La hija de Celestina. La niña de los embustes, Teresa de Manzanares)*, Barcelona, Plaza y Janés 1986.

Salas Barbadillo, Alonso Jerónimo, *La figlia di Celestina*, traducción de A. Gasparetti, Milano, Rizzoli, 1962.

Rubio Árquez, Marcial, "La picaresca de Salas Barbadillo: El necio bien afortunado", en V.V.A.A., *La narrativa de Alonso Jerónimo Salas Barbadillo*, Berlin, Peter Lang, 2020, 113-123.

Sánchez Escribano, Francisco Javier, *Picaresca española en traducción inglesa (siglos XVI y XVII). Antología y estudios*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 1998.

Sánchez-García, Encarnación (ed.), *Spagna e Italia attraverso la letteratura del secondo Cinquecento*, ed. Encarnación Sánchez García, Napoli, Istituto universitario Orientale, 2001.

Símini, Diego, "Incomprensioni, abilità e (auto)censura nella prima traduzione del *Buscón*", *Ricerca Research Recherche*, 6, 2000, 87-110.

Vitse, Marc, "Salas Barbadillo y Góngora: burla e ideario de la Castilla de Felipe III", *Criticón*, 11, 1980, 5-142.

Vuelta García, Salomé (ed.), *Relazioni letterarie tra Italia e penisola iberica nell'epoca rinascimentale e barocca*, Firenze, Olschki, 2004.

Vuelta García, Salomé, "La narrativa spagnola e l'accademia degli Incogniti: le traduzioni di Girolamo Brusoni", en *Gli Incogniti e l'Europa*, Davide Conrieri coord., Bologna, I libri di Emil, 2011, 277-313.

El "valiente caballero" que no fue "astuto capitán". La captura de Alberto de Brandemburgo en la literatura sobre la Guerra de Alemania

Lara Vilà
Universitat de Girona
lara.vila@udg.edu

Recepción: 29/06/2020, Aceptación: 23/07/2020, Publicación: 07/12/2020

Resumen
Las fuentes españolas que describen el conflicto entre Carlos V y la Liga de Esmalcalda suelen ofrecer narraciones detalladas y de naturaleza cronística. Al arrimo del *Comentario* de Luis de Ávila y Zúñiga, los relatos literarios de la campaña evitan recurrir a momentos ficticios y maravillosos en pos de una querencia de veracidad que quiere dar fe de la crudeza de la guerra moderna sin restarle, empero, un aura heroica. El artículo analiza cómo se construye esta lectura comparando distintas versiones del episodio de la captura del margrave Alberto de Brandemburgo, aliado del emperador, en marzo de 1547, que sirve para plantear una reflexión sobre la escritura de los hechos de guerra.

Palabras clave
Guerra de Esmalcalda; Luis de Ávila y Zúñiga; Diego Núñez Alba; Jerónimo de Urrea.

Abstract
The "valiente caballero" who was not an "astuto capitán". The capture of Albert von Brandemburg's in the Literature on the Schmalkaldic War.
The Spanish Literary sources about the Schmalkaldic War usually resort to detailed and chronistic narrations. Following closely Luis de Ávila y Zúñiga's *Comentario de la Guerra de Alemania*, these texts prefer to pose as true accounts rather than romance fiction, trying to convey the real harshness of modern war. However, they do not renounce to give the events an epic aura. The present essay compares some versions of the same episode, the capture of Albert of Brandemburg, a member of the Imperial side, in March of 1547, to see how it is used by some authors to reflect on the writing of war in the modern period.

Keywords
Schmalkaldic War; Luis de Ávila y Zúñiga; Diego Núñez Alba; Jerónimo de Urrea.

ISSN 2462-6813 (papel), ISSN 1988-1088 (en línea)
https://doi.org/10.5565/rev/studiaaurea.408

El presente artículo versa sobre un episodio de la guerra que enfrentó al emperador Carlos V con los príncipes protestantes de la Liga de Esmalcalda entre 1546 y 1547 y recogido en gran parte de las fuentes historiográficas y algunas versiones literarias extensas. Me refiero a la captura de Alberto de Brandemburgo en Rochlitz, un acontecimiento menor que adquirió en cambio una importancia notable en las versiones de los autores españoles. En estos textos, que exhiben una fuerte dependencia del *Comentario de la Guerra de Alemania* de Luis de Ávila y Zúñiga, la versión que consideran más autorizada y al dictado de la cual fueron escritos, las circunstancias que motivaron la pérdida de esta plaza se convierten en un caso paradigmático para encauzar una reflexión sobre las características que deben adornar al buen guerrero y, no menos importante, sobre cómo debe escribirse la guerra moderna.

La toma y posterior pérdida de Rochlitz se enmarca en la segunda fase de la Guerra de Alemania, la llamada campaña de Sajonia, con la que el emperador pretendía controlar los territorios del príncipe Juan Federico, elector de Sajonia desde 1532. Esta, bajo el mando del duque Mauricio de Sajonia, que había sido atraído al bando imperial, y el archiduque Fernando de Austria, se inició a finales de octubre de 1546 mientras Carlos V seguía combatiendo en el Danubio. A lo largo del mes de noviembre, los imperiales lograron conquistar algunas ciudades importantes, salvo Gotha y Wittenberg, fuertemente fortificadas. La noticia de la pérdida de diversas posiciones, entre ellas Weimar y Jena, no tardó en llegar a oídos del elector, quien regresó de inmediato a Sajonia e inició una fulminante contraofensiva en diciembre. Esta se interrumpió a finales de enero, a causa de la llegada del invierno y de la resistencia con que los habitantes de Leipzig habían soportado casi un mes de duro asedio. Juan Federico se retiró al castillo de Altenburgo y desplazó una unidad a Erzgebirge, los llamados Montes Metálicos o Metalíferos, en la frontera entre Sajonia y Bohemia. Para dificultar las comunicaciones con el grueso del ejército ernestino, el margrave Alberto de Brandemburgo-Kulmbach, aliado de Mauricio de Sajonia, ocupó Rochlitz el 25 de febrero. Pero su hazaña duró poco, ya que el elector respondió de inmediato enviando un contingente que llegó a la ciudad la madrugada del 2 de marzo. El margrave decidió combatir al enemigo fuera de los muros de la ciudad, una decisión que le llevaría a la derrota y le costaría la libertad, ya que fue capturado y conducido como prisionero del príncipe Juan Federico a Gotha.

Cuando el emperador, que había afianzado su dominio del Danubio, supo la noticia decidió intervenir en persona y se dirigió con sus tropas hacia Sajonia. Tras reunirse con las fuerzas de su hermano y el duque Mauricio a principios de abril, se inició la persecución del ejército del elector, al que por fin pudieron dar batalla y vencer el 24 de abril en Mühlberg, gracias a la habilidad militar del duque de Alba y al arrojo de un puñado de arcabuceros españoles. Los imperia-

les ganaron la guerra e hicieron prisionero al elector.[1] Es posible que el hecho de que este no hubiera capitalizado la toma de Rochlitz, pues no solo regresó a Altenburgo sino que se mantuvo inexplicablemente inactivo pese a estar enterado de que Carlos pretendía entrar en Sajonia, pueda considerarse un error estratégico que acabaría costando la victoria al bando protestante. Quizá ese sea el motivo que explica que todas las fuentes históricas que se ocupan de la campaña refieran el episodio. Ahora bien, la finalidad del presente estudio no es dilucidar si este pudo haber tenido una relevancia determinada en el desarrollo de los acontecimientos sino atender al modo en que lo describen e interpretan las fuentes españolas. Como veremos, frente a las más asépticas relaciones de diversos historiadores europeos, los autores patrios convierten la derrota del margrave en un razonamiento sobre el buen hacer en la guerra, que no se entiende sin la mediación del texto de Ávila y Zúñiga.

Militar e historiador, Luis de Ávila fue hombre de confianza del emperador y estuvo presente en la campaña germana. Su *Comentario de la Guerra de Alemania*, publicado en 1548 y traducido a diversas lenguas de forma casi inmediata, se presentaba como testimonio veraz y autorizado de lo ocurrido y acabó por convertirse, ante el fracaso de los cronistas oficiales, en la lectura oficial del conflicto,[2] como acaso demostraría el disgusto con que el libro fue recibido en el imperio.[3] El *Comentario* está escrito a modo de dial o diario de campaña, siguiendo el modelo de Julio César, y constituye el texto más relevante de la serie formada por las crónicas españolas compuestas en el entorno imperial y las descripciones que leemos en la obra de otros poetas y escritores contemporáneos.[4] Cuando se ocupa del episodio de la toma de Rochlitz, Luis de Ávila lo presenta de la forma siguiente:

> Era esta villa de Roqueliz, donde el marqués Alberto tenía su frontera, de una señora viuda hermana del Lantgrave, la cual entretenía al marqués Alberto con danzas y banquetes, que son fiestas acostumbradas en Alemaña, y mostrábale tanta amistad que le hacía estar más descuidado de lo que un capitán conviene estar en la guerra; y por otra parte avisaba al duque de Sajonia, el cual estaba en Garte, tres leguas pequeñas, con muy buena gente de caballo y treinta y seis banderas de infantería. Y usando de buena diligencia amaneció otro día sobre el Marqués Alberto, el cual, por lo que a él le paresció, acordó de combatir en la campaña. Finalmente fue roto, y él preso, habiendo peleado más como valiente caballero que como astuto capitán. Hay muchas opiniones: unos dicen que el lugar no se podía defender; otros dicen

1. Brandi, 1943: 433-474; Fernández Álvarez, 2015: 663-702; Kohler, 2000: 315-347; Tracy, 2002: 204-228.
2. Gonzalo Sánchez-Molero, 2008: 275-283.
3. Brandi, 1943: 497, habla de la "indignación" causada por el libro "presuntuoso de don Luis de Ávila".
4. Esteve, 2020, apunta al posible dirigismo por parte de Ávila y Zúñiga en este proceso de escritura y ampliación del relato ofrecido en el *Comentario*.

> que si se detuviera en él, llegaran presto caballos del duque Mauricio a socorrelle; otros dicen que quiso guardar cuatro banderas que alojaban en el burgo no fuesen rotas y que por eso se puso en campaña con las otras que estaban dentro della. En fin, todas estas opiniones se resumieron en que él perdió cuatrocientos o quinientos caballos, muertos y presos, y mucha parte de los otros se recogieron al Rey de Romanos. Otros dicen que quedaron alguna parte dellos en servicio del duque de Sajonia, el cual ganó todas las banderas de la infantería, de la cual vieron pocos, porque muchos se recogieron al Rey, y otros que fueron presos juraron de no servir contra él, como se acostumbra a hacer en Alemania cuando los vencedores dan libertad a los vencidos. El marqués Alberto fue llevado a Gota, un lugar fortísimo del Duque.[5]

Según Ávila y Zúñiga, que recoge diversas "opiniones" que no especifica, la derrota de Alberto de Brandemburgo es culpa de su afición a una dama, la señora de Roqueliz, hermana del langrave Felipe de Hesse, quien astutamente le habría entretenido con festejos galantes mientras daba aviso al elector, facilitando así su captura. Por medio del contraste entre la sensatez que sería esperable de un buen capitán y la valentía caballeresca demostrada por el margrave, causa de su derrota, el episodio suscita una interesante reflexión sobre la tarea militar. No se trata de un asunto menor en el contexto de una obra como el *Comentario*, que se presenta como un relato realista de los hechos y en la que se medita una y otra vez sobre la mejor forma de conducir la guerra. Luis de Ávila describe con detalle, por ejemplo, los problemas derivados de la desigualdad inicial de ambos bandos y los primeros avances de los protestantes, que dificultaron el agrupamiento de las fuerzas imperiales. Insiste, también, en cómo el emperador evitó entrar en combate en inferioridad de condiciones y elogia la acertada estrategia de este y del duque de Alba de desgastar al enemigo mediante innumerables escaramuzas y encamisadas. Todo ello a pesar del deseo del emperador, como buen caballero, de medirse con el enemigo en el campo de batalla. Según trasluce del relato de Ávila, hasta la heroica Jornada del Elba Carlos V tuvo que refrenar muchas veces su ímpetu caballeresco por el bien de su empresa. La sensatez imperial contrasta pues con la negligencia del margrave y el desacierto con que decide combatir al enemigo estando en desventaja, y motiva, en otro momento de la obra, el siguiente razonamiento:

> "[…] jamás en toda esta guerra se nos ofreció ocasión no digo que pudiésemos pelear con nuestra ventaja con los enemigos mas aún igualmente no se ha ofrecido tiempo para podello hacer. Pues siendo esto verdad, como lo es, digo que, ya que se ofreciera, no sé si fuera cosa acertada hacello porque dejando aparte que las batallas son ventura y que, así como podíamos ganar, estaba claro cuánto se perdía. Y si ganábamos, era imposible ser tan sin sangre de nuestro ejército que no quedara roto muy grande parte dél. […] Así que en mi juicio muy mayor honra fue la del

5. *Comentario de la Guerra de Alemania,* Venecia, 1548, Tratado II, ff. 55v-56r.

> Emperador haber deshecho a sus enemigos quedando su ejército tan entero que no con cualquier pérdida dél habellos rompido. Porque, según suelen decir, como las victorias sangrientas se atribuyen a los soldados, así las que se alcanzan sin sangre siempre la honra dellas se deba al capitán."[6]

Don Luis opone pues dos formas de hacer la guerra: la que es más propia del mundo de la caballería, valiente pero temeraria, y la más sensata y práctica, que conduce al éxito. Al leer el *Comentario* advertimos no obstante que cuando refiere las ansias del César de enfrentarse al enemigo o afirma que Alberto de Brandemburgo había "peleado más como valiente caballero que como astuto capitán" parece contemplar la unión ideal de estos dos universos bélicos. Uno de los pasajes que mejor acomoda esta lectura es aquel en el que describe al emperador cuando se dispone a cruzar el Elba a lomos de su caballo, vestido con armadura y emulando a Julio César en el momento de hacer lo mismo en el Rubicón.[7] La narrativa de Luis de Ávila está preñada de momentos de intenso simbolismo y con una carga épica evidente, que mantiene empero la autoridad característica del discurso historiográfico al recordar aquí y allá que todo se ha escrito conforme a lo que ha visto y oído. De fondo, su relato ofrece una idea sobre el arte militar a partir del ejemplo, a sus ojos encomiable, que ofrece la campaña germana, que vincula con un modo concreto de escribir la guerra, esto es, en términos veraces pero también elevados y heroicos.[8]

Cuando compara la actuación del margrave en Rochlitz y el buen hacer del emperador en la campaña, Ávila y Zúñiga encauza una idea general sobre la guerra y las características propias del buen capitán que explicaría la importancia que concede a este episodio aparentemente menor. El talante apasionado del margrave, al parecer hombre de carácter belicoso, ofrece un ejemplo descarnado de valentía caballeresca, que, aunque no exenta de valor, se opone a la templanza de Carlos V. La fortuna de esta lectura, sin duda próxima a la misma que el emperador tenía de la campaña,[9] es evidente a juzgar por el hecho de que se

6. *Comentario*, Libro I, ff. 53r-53v.

7. Así lo entendió, por ejemplo, Paulo Giovio, como leemos en la carta enviada a don Luis en noviembre de 1550, en la que alaba la veracidad del *Comentario* empleada en retratar a Carlos V como un "Capitan di perfetto valore. Perchè […] in questo magnanimo Imperatore … si ritrovino tutte le cose in supremo grado, se dirittamente uorremo considerare la gravità del consiglio, & l'invitta forza di bellico vigore…". *Lettere volgari*, f. 50v.

8. Sobre esta lectura del *Comentario*, véase Vilà, 2018. Muy interesante resulta en este sentido otro elogio que Paulo Giovio dedicara al *Comentario* en una carta escrita a don Luis en agosto de 1548: "[…] voi portate nello scudo la uostra difensione col titolo del commentario, ilquale per natura sua ha piu strette leggi di diffondersi nella descrittione delle cose particolari, che non ha l'historia; nella quale stanno bene alcune amenità di larghezza & di uaghezza, come le frange alle arme di guerra." *Lettere volgari*, f. 48r. Carta referida por Mele, 1922.

9. Como se deduce de la lectura de las supuestas *Memorias* que el Emperador dictó a su secretario Guillaume van Male en 1550 y que en su mayor parte constituyen un diario de la campaña alemana, que permite apercibirse a las claras de la afición carolina a la historia guerrera. Sobre este

reencuentra en los textos españoles posteriores, ya sean cronísticos o literarios. Cuando describen el episodio de Rochlitz siguen el relato del *Comentario* y suscriben en consecuencia su idea sobre una escritura de la guerra veraz y heroica. En general, como veremos, o bien optan por reproducir con fidelidad el texto de Luis de Ávila o bien lo amplían.

El primer caso se percibe con claridad en las crónicas de Juan Ginés de Sepúlveda, nombrado cronista oficial en 1536,[10] y Prudencio de Sandoval. La primera, escrita entre 1530 y 1560, quedó inédita hasta 1780 por causa de la prohibición expresa de Felipe II, que quería evitar que viera la luz una crónica del reinado de su padre.[11] La segunda apareció en Valladolid en 1604 gracias a los auspicios del duque de Lerma, que la había encargado al benedictino en 1600. Pese a la distancia temporal que media entre ellos, ambos textos exhiben los métodos de escritura histórica de la segunda mitad de siglo,[12] a la vez que permiten seguir el afianzamiento de la lectura oficial del conflicto, si bien en ambos casos esta no está exenta de cuestionamiento.[13] Los dos autores contaron para su relato con documentos de naturaleza diversa, y Sandoval tuvo además a su alcance los borradores de los cronistas que le habían precedido en la tarea de historiar el reinado de Carlos V. Su *Historia y hechos del emperador Carlos V*, la única crónica autorizada sobre la materia que llegó a ver la luz en letras de molde, se convirtió pues en un verdadero suceso editorial.[14] En lo que atañe al episodio que aquí nos ocupa, ambos historiadores se adhieren al relato del episodio de Luis de Ávila y reaparece en sus textos la figura de la señora de Rochlitz como responsable de que el margrave desatendiera sus obligaciones. Sandoval lo reproduce en idénticos términos que Ávila y Zúñiga,[15] mientras que Sepúlveda ofrece un resumen en el que, pese a reconocer el valor con que el margrave se enfrenta a sus enemigos, censura su negligencia y temeridad y le acusa de haber faltado a su deber de buen militar:

> Albertus enim nec cum Rege se, nec cum Mauricio, qui diversi in propinquo locis opportunis, hic ad Fraibergam, ille ad Tressem morabantur, conjunxerat; sed ad

texto, de cuya autenticidad no dudan, véanse Brandi, 1943: 487-489; Fernández Álvarez: 1979: vol. IV, 461-481; Gonzalo Sánchez-Molero, 2008: 283-302.

10. Los otros dos cronistas oficiales de la corona fueron Pedro Mexía y Bernabé del Busto. La historia del primero quedó inédita e incompleta, pues solo llega hasta la coronación imperial. Busto sí llegó a consignar su testimonio de la campaña alemana en su *La empresa e conquista Germanica*, cuyo manuscrito, hoy en la Biblioteca de El Escorial, tuvo escasa circulación. Según algunos estudiosos, el texto de Busto tiene una naturaleza más cronística que el *Comentario* de Ávila. Véanse García Fuentes, 1971; y Miguélez, 1914.

11. Cuart Moner, 1994; Kagan, 2009: 57-114.

12. Gonzalo Sánchez-Molero, 2010: 457, considera a la crónica de Sandoval "un representante epigónico" de la metodología historiográfica renacentista en España.

13. Como ha notado Esteve, 2020.

14. Gonzalo Sánchez-Molero, 2010: 401-402.

15. Véase *Historia de la vida y hechos del emperador Carlos V*, tomo IV, Libro XXIX.8.

> Roquelizum consederat, cui castello mulier vidua Philippi Lantgravii soror imperitabat. Haec dolose conviviis choreisque et tripudiis Germanico more tam indulgenter Albertum habebat, ut is curam rerum bellicarum, plusquam strenuum Ducem deceret, praesertim in tanta hostis propinquitate, remittere cogeretur. Dux enim Joannes Federicus ad Gartem non amplius duodecim millia passuum cum magno equitatu et peditatu aberat, qui de rebus omnibus et Alberti negligentia nuntiis litterisque mulieris cum fieret quotidie certior, silentio noctis profectus, antequam illucesceret, improvises adest. Albertus autem, sive moenium infirmitati diffisus, sive ut suis laborantibus opem ferret (par enim ad suburbium consedereat), copias educit; temereque praelio concerto, equitibus quingentis amissis, et reliquis copiis fusis, multisque vulnerates et captis, ipse quoque, licet se fortiter manu defenderet, vivus tamen in potestatem hostium pervenit.[16]

Las versiones de los cronistas españoles y su cercanía al texto de Ávila, en especial en el caso de Sandoval, contrastan con lo que leemos, por ejemplo, en la obra de otros historiadores europeos. Una de las más importantes es la del protestante Johannes Sleidan, utilizada por el propio Ávila y Zúñiga, quien la remitió y recomendó a Sepúlveda.[17] En su *De Statu Religionis et Reipublicae Carolo V Caesare commentariorum libri XXV*, publicado en Estrasburgo en 1555, el historiador luterano solo menciona la existencia de la señora viuda de la ciudad, a la que identifica como hermana del langrave de Hesse. Esta es la razón por la cual, cuando el elector tiene noticia de que Alberto se encuentra en la ciudad, decide enviar un contingente, que hará prisionero al margrave tras una refriega que se prolonga durante toda la noche:

16. *De rebus gestis Caroli quinti* (*ca.* 1560), XXV. 3. ("Y es que Alberto no se había reunido ni con el Rey [de Romanos] ni con Mauricio, quienes estaban acampados separados pero cercanos y en emplazamientos adecuados, el uno en Freiberg y el otro en Tresen, sino que se había quedado en Rochlitz, castillo sobre el que gobernaba una señora viuda, hermana del landgrave Felipe. Esta se mostraba engañosamente tan obsequiosa con Alberto con festines, bailes y francachelas al estilo alemán, que se veía obligado a descuidar los asuntos de la guerra más de lo que era propio de un general esforzado, especialmente teniendo tan cerca al enemigo. En efecto, el duque Juan Federico, apostado en Garten, no distaba más de doce millas con su numerosa caballería e infantería y saliendo en el silencio de la noche se presenta de improviso, antes del amanecer, cuando se hubo enterado de la situación y de la dejadez de Alberto por medio de cartas y correos de la viuda. Alberto, entonces, ya fuera porque desconfiaba de la firmeza de las murallas, ya para ayudar a los suyos en peligro, pues una parte se había quedado en las afueras, saca las tropas y tras entablar batalla temerariamente, perdió quinientos jinetes con el resto de la tropa puesto en fuga, muchos fueron heridos o muertos y también él mismo, aunque se defendió con valor, sin embargo cayó vivo en manos de los enemigos." Traducción castellana de Estévez Solá).

17. Como explica el cronista al secretario Guillaume van Male en carta del 1 junio de 1557: "Ac primum omnium Ioannis Sleidani *Commentarios* lectione percurrere placuit, quos Ludovicos Avila noster, religiosorum equitum ex Alcantara praefectus, ut te praesente receperat, nuper ad me misit ea conditione, ut perlectos statim remitterem; quos mihi usui ese posse ambo mihi vere confirmasti ad ea recognoscenda quae ipse de rebus Germanicis conscripseram." *Epistolario,* 125.6; IX, 2, p. 365. Véase también Solís de los Santos, 2010.

> Posteaquam in Saxoniam Albertus Marchio peruenit, Mauricius oppidum Rochliciam illi attribuit. cuius vsufructum habebat Lantgrauii soror vidua, Georigii Saxoniare ducis nurus. Eo cognito, Ioannes Fridericus Elector, qui tum Aldeburgi erat, tribus ab illo milliaribus, Calendis Martii Ernestum Luneburgicum, Volratum Mansfeldium cum alioquot equitum turmis, ac deinde Recrodum cum sua legione peditum de nocte praemittit.[18]

Sandoval aduce asimismo el parecer del historiador eclesiástico Pontus Heuterius o Pontus de Huyter, en cuya crónica publicada en Amberes en 1598 no menciona en ningún momento a la dama pero sí alude a la "negligencia" del margrave como la causa de su derrota.[19] En todo caso, lo que parece interesarle más del texto del autor holandés son los detalles referidos a cómo pudo haberse desarrollado la refriega, a la que añade, al arrimo del *Comentario* de Luis de Ávila, la opinión de "otros" que no especifica.

> Hay muchas opiniones. Ponte Heuterio Delfio dice que la mitad de la gente de Alberto estaba dentro en el lugar, y la otra mitad en el alojamiento, y que el sajón acudió al amanecer y les tomó muy descuidados, y que a un mismo tiempo dio en el real y en el otro lugar, y entró lo uno y lo otro, y mató mil y trecientas personas, y ganó trece tiros gruesos, y prendió al marqués, y los demás huyeron. Otros dicen que el marqués salió fuera del lugar a pelear con el duque, y que si detuviera en él, llegaran presto caballos del duque Mauricio a lo socorrer. Otros refieren y afirman que quiso guardar cuatro banderas, que alojaban en el burgo de esta villa, y por eso se puso en campaña con las otras, que estaban dentro de ella.[20]

Ni Sleidan ni Heuterius, como vemos, conceden demasiada importancia al posible papel de la dama en la captura de Alberto de Brandemburgo, a la vista del silencio o la poca atención que dispensan a las posibles causas de su prendimiento, quizá por considerarlas un aspecto irrelevante. Sea como fuere, las distintas fuentes que se ocupan de este episodio a las que he tenido acceso hasta ahora confirman la existencia de la dueña y parecen relacionarla con la

18. *De Statu Religiones Reipublicaei,* 1559, XVIII, ff. 303v-304r. ("Después de esto, el Marqués Alberto pasó a Sajonia, y el Duque Mauricio le asignó la villa de Rochlitz para su estancia, cuyas rentas disfrutaba una viuda hermana del Langrave, nuera del Duque Jorge. Al saberlo el Príncipe Elector Juan Federico, que se encontraba en Altenburgo, a tres millas de ella, en las calendas de marzo envió ante Ernesto, Duque de Luneburgo, y Wolrat, Conde de Mansfelde, diversos escuadrones de caballería, y tras ellos a Recrodo con su legión de infantería durante la noche.")
19. "Protectus igitur Albertus nona Ianuarij Hailbruna Rochlitium contendit, iuxtaque Oppidum castra ponit, parte copiarum intro admissa ubi cum negligentius ageret, Saxo per fidos exploratores certior factus, ex Altorpio cum Duce Ernesto primis tenebris citato itinere profiscitur, ae postridie Kal. Martij mane sub ipsam auroram Alberti castra, Oppidumque Rochlitium, uno eodemque tempore tanta vi invadit, ut profligatis Alberti copijs, ac vi occupato Oppido, obvios caederet, aut proiectis armis in fugam ageret, Alberto cum Georgio Lantgravio Luchtenbergensi capto, ac Gotham cum multis alijs in custodiam misso.", *Rerum belgicarum libri quindecim*, 1598, Lib. XII, ff. 585-586.
20. *Historia de la vida y hechos del emperador Carlos V*, IV, Libro XXIX.1, f. 444.

captura del margrave.[21] En efecto, Elisabeth de Hesse, hermana de Felipe de Hesse, enviudó de Juan de Sajonia en 1537, lo que le permitió disponer legalmente de su dote. Con la ayuda de su hermano, se convirtió en administradora única de Rochlitz, lo que le valió el sobrenombre de Elisabeth de Rochlitz. Contando con la confianza de Felipe, instituyó el luteranismo en sus dominios y participó en la Liga de Esmalcalda, por lo que se la considera una de las personalidades más importantes de la Reforma. Cierto es que al confrontar el texto del *Comentario* con las descripciones de Sleidan y Heuterius resulta difícil inferir hasta qué punto pudo haber estado implicada en la captura del margrave. Pero el reconocimiento, por parte de todos los testimonios, de la negligencia con que este se había conducido mientras estaba en una plaza gobernada por una persona del entorno del langrave justificaría deducir que, en efecto, Elisabeth tuvo algo que ver. Sabemos, además, que esta perdió el favor de su primo y amigo Mauricio de Sajonia y el ducado de Rochlitz tras la victoria de los imperiales.[22]

Ahora bien, ¿ocurrieron los hechos tal como los refiere Luis de Ávila? En su texto, este esgrime repetidamente el principio de autoridad de los testigos de vista en defensa de su versión y la fidelidad con que Sepúlveda y Sandoval, le siguen parecerían corroborarla. Cierto es que, como hemos visto, tanto Ávila como Sandoval afirman que existen "muchas opiniones" y el segundo reconoce que, además del *Comentario*, se ha servido asimismo de las relaciones enviadas por "soldados curiosos" que habían combatido en el frente, un material también al alcance de Sepúlveda.[23] En concreto, el benedictino dice que, si para los hechos de 1546 ha seguido el testimonio de Luis de Ávila,[24] para los de 1547 ha utilizado la carta que un soldado anónimo envió al marqués de Mondéjar y que "esta relación es al pie de la letra el segundo tratadillo o comentario que en el librico de don Luis de Ávila está".[25] El cronista da incluso más datos y afirma que fue publicada en Granada en 1547, seguramente como pliego suelto. Sus palabras indicarían pues que lo narrado en el segundo libro del *Comentario* y, por ende, el relato de la derrota del margrave no es en realidad obra de Ávila y Zúñiga sino de este soldado anónimo. Ahora bien, dicha carta, de existir, no ha podido ser

21. También lo recogen dos biografías no autorizadas del Quinientos, como la de Alfonso de Ulloa, *Vita dell'invitissimo e sacratissimo Imperator Carlo V*, Venetia, Vincezo Valgrisio, 1560, que lo hace en los mismos términos de Ávila, véase Libro IV, f. 220v, y Ludovico Dolce, que lo menciona fugazmente en su *Vita di Carlo quinto*, Venezia, Gabriele Giolito, 1567, y señala que el prendimiento de Alberto de Brandemburgo fue la causa que movió al emperador a emprender en persona la campaña de Sajonia. Véase f. 131.

22. Kolb, 2018: 220-221; Rankin, 2008: 112-113; Werl, 1938: 1-37, y 1957.

23. Para acomodar este tipo de documentos, según Solís de los Santos, 2009: 1.322, Sandoval llegaría a alterar la distribución de los capítulos de su crónica.

24. "[…] Don Luis de Ávila, a quien casi en todo sigo, como a testigo de vista tan calificado…", *Historia de la vida y hechos del emperador Carlos V*, 28.10, f.409.

25. *Historia de la vida y hechos del emperador Carlos V*, 29.1, f. 441.

localizada y es posible que la severa afirmación de Sandoval se entienda mejor en el marco del debate historiográfico de principios del Seiscientos sobre la autoría del *Comentario*.[26] Tenemos documentadas otras cartas de soldados, algunas de las cuales circularon impresas, pero las que he podido consultar se ocupan de la Jornada del Elba y ninguna menciona el episodio de Rochlitz.[27] Habría que revisar la continuación de la *Historia y primera parte de la guerra de Alemania* de Pedro de Salazar, que permanece inédita en El Escorial y que no he podido consultar en el momento de escribir estas páginas.[28] A falta pues de contar con documentos más esclarecedores, y a juzgar también por los datos escasos que recogen otros historiadores, como Sleidan y Heuterius, parece que no podemos más que confiar en el relato de don Luis y así parecieron entenderlo sus contemporáneos españoles, pese a las dudas que traslucen en los escritos de Sepúlveda y Sandoval que, no obstante, le siguen con fidelidad.

Aunque la consulta de otras posibles fuentes documentales de este episodio, caso de que existan o se nos hayan conservado, podría arrojar mucha luz sobre la escritura del *Comentario*, resulta pertinente preguntarse por el interés que el episodio que nos ocupa parece tener en el marco del segundo tratado de la obra.

26. Véase al respecto Gonzalo Sánchez-Molero, 2010: 446-447. Ranke, uno de los primeros autores en defender la autenticidad de las *Memorias*, señalaba su parecido con el *Comentario*, lo que, según este autor, contribuyó a alimentar las dudas sobre la autoría del segundo. Véase Brandi: 1943: 467.

27. Brevísima alusión encontramos en la *Copia di una lettera venuta allo illustrissimo signor don Ferrante dal campo cesareo. Nella quale si narra il successo & i particolari della felicissima victoria hauuta nuouamente della Cesarea Maesta contra il Duca di Sassonia. Tradotta di Spagnolo in Italiano*, escrita probablemente el 25 de abril de 1547 ("Hoggi che son veinticinque si riposa…") y custodiada en la Braidense de Milán (XM.5.26.10), al final de la cual se refiere la captura de Ernesto de Brunswick, quien, según el texto, fue el que apresó a Alberto de Brandemburgo ("[…] furono […] presi infinito, tra i quali il Duca Gio. Federico di Sassonia, Hernesto Duca di Bransuich, che fu quello che prese il Marchese Alberto di Brandenborgh, con molti altri Baroni & persone principali" (s.p.). Pocos datos se coligen asimismo de la *Copia de dos cartas venidas de Alemaña de la corte de la Magestad Cezarea en las quales se haze relacion verdadera de los capítulos con que se ha libertado el Duque de Sajonia y otras cosas de nueuo sussedidas en la dicha corte*, impresa en Sevilla por Juan de León en 1547 (Biblioteca March Cervera, 51/5/5 (XXXIII), en la que se habla de nuevo solamente de la liberación del margrave, y del *Traslado de una carta que de la corte de su Magestad fue embiada recontando la victoria que su Magestad del Emperador nuestro señor con el fauor y ayuda de Nuestro Señor Jesu Christo vuo en siete de abril deste presente año de mil y quinientos y quarenta y siete con el Duque de Saxonia, caudillo principal de los Lutheranos en la qual fue preso con todos los caualleros de su vando que con el venían*, de 7 de abril de 1547 (Biblioteca March Cervera, 51/5/5 (XXXIV), en la que ni siquiera es mencionado. Ambos textos en Paz y Meliá, 1922: 357-365; véase Fernández Valladares, 1996: 149-150, a quien agradezco que me facilitara copia de los documentos.

28. Signatura &-III-7. La príncipe de la *Historia y primera parte…* vio la luz en Nápoles en 1548. En 1552, Dominico de Robertis publicó en Sevilla una *Crónica de la guerra de Alemania* atribuida a Pedro de Salazar, que es en realidad una copia del *Comentario* de Luis de Ávila. Véanse Solís de los Santos, 2009, y Federici, 2012 y 2016. Puede leerse una transcripción fragmentaria del manuscrito, de la parte relativa a la batalla de Mühlberg, en Garamendi, 1911.

A mi juicio, la lectura que ofrece Luis de Ávila entre dos formas de heroísmo militar como son la bravura caballeresca y el celo estratégico, y su unión ideal en la figura de un Carlos V en el cenit de su carrera es el elemento que explica su fortuna en las letras españolas. Una prueba evidente la encontramos en los textos literarios que se ocupan de la campaña, en algunos de los cuales se le identifica como la gran fuente de la guerra.[29] Querría dedicar las páginas siguientes a dos textos que nos permiten confirmar esta idea. El primero, los *Diálogos de la vida del soldado* de Diego Núñez Alba, fue publicado en Salamanca en 1552 y escrito por un soldado quizá oriundo de Ciudad Rodrigo, miembro del Tercio de Nápoles y al servicio del virrey Pedro de Toledo.[30] La obra celebra la victoria en términos muy parecidos a los que leemos en el *Comentario* y detectamos infinidad de pasajes paralelos entre ambos. Según consta en la Licencia, firmada por Francisco de Ledesma en junio de 1552, el autor había previsto en un principio el título de *Diálogo de la conjuración y pacificación de Alemania*, lo que da a entender que se trataba de un texto narrativo. Pero tras la publicación del *Comentario*, según explica el autor en la dedicatoria a la duquesa de Alba, decidió reconvertir el texto en dos diálogos sobre la vida militar al considerar, dice, que solo un cronista oficial era digno de ofrecer el texto del que otros autores pudieran servirse:

> Y habiéndolo ya recopilado en forma de diales antiguos, para reducildos después en Comentarios de donde otros pudiesen sacar la historia, me pareció que no era lícito escribir de aquella manera sino a persona escogida y pagada por coronista del Emperador. [...] Así que, ateniéndome (a lo que comúnmente se dice) que de sabios es mudar de parecer, los diales, de que antes pensaba hacer comentarios, los convertí en dos Diálogos.[31]

Núñez Alba opta pues por enmarcar su relato de los hechos entre los diálogos que mantienen Milicio y Cliterio, un veterano que viene del frente y su joven primo que busca hacer fortuna en la guerra, y los que ambos entablan con diversos personajes con los que se van cruzando en el camino. Si los primeros sirven para referir, en largos parlamentos de Milicio, lo ocurrido en la campaña tal como dice que ha vivido en propias carnes, en los segundos se configura la crítica de los sinsabores del oficio de soldado. Pese a este empeño, sin embargo,

29. Lo vemos, por ejemplo, en la obra del humanista Juan de Mal Lara, en cuyo *Hércules animoso* defiende la veracidad de lo narrado por don Luis: "El don Lüys tan cierto esto escriuía/ que la verdad ser suya todo halla./ El hecho es de tal arte que ponía/ admiración en todo quanto calla./ Con la mano qu'escriue, él se metía/ con ánimo mayor en la batalla./ El César se gozó dello infinito,/ que según Carlos hizo, Luys ha escrito." (Juan de Mal Lara, *Hércules animoso*, X, 4, vi.).
30. El texto conoció una segunda edición en 1589, publicada en la imprenta conquense de Juan Alonso de Tapia.
31. "A la Illustrissima y Excelentissima Señora doña Maria de Toledo, Duquesa de Alua, Marquesa de Coria, Condessa de Saluatierra &c. Diego Nuñez Alua", 1552, *Diálogo primero*, s.p.

el grueso de los *Diálogos* sigue siendo el dial de la campaña, que el autor adereza con reflexiones de todo tipo, desde militares e históricas a teológicas, lo que perfila la semblanza de un soldado sumamente "curioso", por decirlo con las palabras de Prudencio de Sandoval.

En su versión de lo ocurrido en Rochlitz, Núñez Alba aporta algunos datos interesantes. El primero de ellos lo encontramos en la dedicatoria a doña María de Toledo que precede al segundo diálogo, que se ocupa de los hechos relativos a 1547. En ella explica que en enero de ese año se encontraba en Ulm, convencido de que la guerra había concluido después de que diversas ciudades, entre ellas Frankfurt y Augusta, se hubieran rendido y tras ver que los tercios españoles se disponían a partir y que el emperador había decidido licenciar a sus soldados alemanes e italianos.

> Mas apenas hubimos cumplido un entero mes en el alojamiento, cuando nos vino nueva cómo el duque Ioan Federico de Sajonia había roto y preso al marqués Alberto de Brandemburgo, juntamente con orden de caminar la vuelta de allá.[32]

La captura del margrave parece ser, según Núñez Alba, la causa que mueve al emperador a intervenir en Sajonia cuando parecía que la guerra había llegado ya a su fin. Tras un largo razonamiento religioso, Milicio retoma la narración de los hechos contando a su primo que el emperador, al ver los progresos del príncipe Juan Federico, había decidido enviar a Alberto de Brandemburgo a Sajonia. Este llegó a Rocles (Rochlitz), ciudad que "era de una hermana viuda de Langrao llamada Barbola".[33] A partir de aquí repite el relato de Luis de Ávila, si bien lo amplía ofreciendo algunos datos más: cuando el elector tuvo noticia de su llegada a "lugar no muy fuerte" abandonó Garte con un contingente de hombres y se emboscó cerca de la ciudad. Algunos villanos descubrieron los caballos y avisaron al margrave, algo que, según algunas fuentes, pudo hacer también la dama.

> Y siendo algunos caballos descubiertos por la campaña, trajeron los villanos la nueva al marqués. Y aún Barbola, también dicen que le avisó que venía gente del duque Juan Federico. La cual aquella noche, hecha (según se cree) de concierto con el duque, había desvelado al marqués en un muy cumplido banquete.[34]

Ante la sorpresa de Cliterio por el extraño proceder de la dueña, Milicio razona que o bien no supo guardar el secreto por causa de su condición femenina o bien quiso "quedar cautelada de entrambas las partes", lo que podría concordar con la astucia que parece atribuirle Ávila y Zúñiga. Que tenga noticia,

32. A la Illustrissima y Excelentissima Señora doña Maria de Toledo, Duquesa de Alua, Marquesa de Coria, Condessa de Saluatierra &c. Diego Nuñez Alua", *Diálogo segundo*, s.p.
33. *Segundo Diálogo*, s.p.
34. *Segundo Diálogo*, s.p.

además, este es el único texto que recoge el supuesto nombre de la dama, a la que llama Barbola, si bien sin duda se trata de un error o de una confusión. Es posible que se refiera a Bárbara, una de las hijas de Felipe de Hesse y Cristina de Sajonia, que se encontraba en Rochlitz al cuidado de su tía, quien se había hecho cargo de su educación.[35] Desconozco de dónde pudo haber obtenido el dato el autor, pero puede aventurarse que tuvo a su alcance algún documento distinto, a juzgar también por las dudas que plantea acerca de las verdaderas intenciones de la viuda.

Lo interesante, sin embargo, es la lectura que ofrece este soldado curioso del episodio protagonizado por el margrave, pues, con independencia del verdadero propósito de la dama, Núñez Alba hace de Alberto el verdadero responsable de lo ocurrido, y el motivo no es otro que haber faltado a sus obligaciones de buen militar:

> […] volvamos al marqués Alberto de Brandemburgo, que del largo beber (según se cree) algo caliente, en lugar de doblar las guardias y mirar bien por la tierra, con sus caballos se salió a la campaña, queriendo ser más tenido por caballero esforzado que por cauto capitán.[36]

En la conclusión, que repite los mismos términos que Ávila y Zúñiga, Núñez Alba perfila de una forma más clara lo apuntado en el *Comentario*. Si Luis de Ávila aducía que Alberto había luchado más como "valiente caballero" que como "astuto capitán", nuestro soldado sentencia que quiso ser tenido más por lo primero que por lo segundo. Deducimos pues que considera que el margrave, influido por la bebida, había obrado con negligencia porque quiso ver antes reconocida su fama personal que coronar con éxito, aunque fuera de una forma menos lucida, la empresa a la que servía. Las palabras con que remacha el relato parecen confirmar esta idea, auspiciada también por el cambio del adjetivo usado por Ávila, "astuto", por "cauto". Así, aunque Alberto se había esforzado en la lucha, siendo su bravura un acicate para los suyos, "como las más veces suceder suele, los más vencieron a los menos". Su error fue pues haber planteado una lucha en inferioridad de condiciones y, por ende, perdida de antemano, un error que nunca cometió el emperador a pesar de su deseo de combatir con el enemigo en toda la campaña. Resulta claro que Núñez Alba sigue aquí la oposición entre ambas figuras entresacada del texto de Ávila, que confirma y amplifica a la vez que introduce nuevos datos.

El segundo texto que quiero aducir aquí es *El victorioso Carlos V* de Jerónimo Jiménez de Urrea. El poema, que quedó inédito, se conserva en dos manuscritos, uno en la BNE, que posiblemente es el texto preparado para la imprenta, pues constan la aprobación de Alonso de Ercilla y las rúbricas del censor Fray

35. Schattkowsky, 2003: 405.
36. *Segundo Diálogo*, s.p.

Francisco Mansilla, y otro posterior e incompleto, que custodia la Hispanic Society de Nueva York. En el Libro IV, en el que va a narrarse la Jornada del Elba, encontramos referida la derrota del margrave, que está precedida por la larga descripción del banquete con que le festeja la señora de Rochlitz:

> Esta villa Roquelis, que tenía
> Alberto por frontera con su gente,
> era de una señora valerosa,
> viuda y hermana del feroz Langrave,
> no menos animosa que él y astuta.
> Esta le recibió agradablemente
> y con gran arte, con blandura y gracia,
> lo festeja con damas y banquetes,
> con música, con danzas y con fiestas,
> y en medio de la fiesta y dulce trato
> con astucias trataba en destruille,
> en prendelle o matalle cautamente.
> Mostrábale un amor fingido y falso,
> una amistad sincera y descuidada
> que hizo descuidar al mismo Alberto
> más de lo que a su cargo convenía.
> En banquetes estaba el buen Alberto
> y en ellos la señora le urde el trato,
> enviando a avisar al de Sajonia,
> que estaba en Garte cerca de Roquelis,
> en el descuido que el Marqués vivía.
> La noche que ordenó la cauta dueña
> la venida del Duque de Sajonia
> para asaltar el burgo de Roquelis,
> donde estaba alojada infantería
> bien descuidada deste falso trato,
> celebróle una fiesta suntuosa
> para más ocupalle el buen juicio
> y agravar el robusto y feroz cuerpo
> mediante el dulce vino y grave sueño.
> Ocúpanle en danzas gentiles damas,
> entretiénenle allí mucho a su gusto
> con dulce trato parte de la noche,
> métenlo con regalo en una cuadra
> rica, olorosa, donde había doncellas
> tañendo en instrumentos acordados
> y cantando canciones amorosas.
> Asiéntanle a una mesa suntuosa
> de polido marfil de historias llena,
> de forbido oro y de cendrada plata,
> hecha por la divina única mano
> que fabricó las armas milagrosas
> con que Carlo pasó el caudaloso Albis.

Servían a la mesa doce damas
como ninfas vestidas y otros tantos
caballeros vestidos como dioses.
Unos tañían diversos instrumentos,
otros cantaban agradables versos
y otros servían con silencio grande.
Quitada la vïanda y blanca tela
quedó el marqués maravillado mucho
de ver la rica y suntuosa mesa.[37]

En el poema de Urrea, las intenciones de la dama quedan meridianamente claras. La "valerosa" y "astuta" viuda festeja al margrave con la única finalidad de enturbiar sus sentidos y hacer tiempo para que lleguen los hombres del elector. Lo interesante del fragmento es que el marco descrito por el poeta nos transporta de inmediato al universo del *romanzo* y la ficción caballeresca y nos prepara para un largo episodio maravilloso cuyo centro es la écfrasis de grandes gestas históricas que preceden al relato de la batalla de Mühlberg. La mesa a la que se sienta Alberto en el banquete preparado por la viuda está decorada con hermosos relieves en los que se han representado las gestas del futuro Felipe II, en cuyo larguísimo inventario ocupa la dueña el tiempo tras la cena. La fiesta con que ha agasajado al margrave se prolonga así hasta bien entrada la noche, lo que, sumado al "dulce vino", acabará por empañar su juicio y rendir su "feroz cuerpo". Así, cuando llegan los hombres de elector, con las primeras luces del día, Alberto, que duerme plácida y descuidadamente, es alertado por las voces y el ruido. Con premura, toma sus armas para enfrentarse a los atacantes:

Sobre un fuerte frisón y en los arzones
por el cinto y en la dïestra mano
chopetes fulminantes trae de un arte
que desparado el uno toma el otro,
que así por seis combate un caballero.[38]

Pese a la gallardía del marqués, para quien no escatima méritos guerreros Urrea, no bastan su fiereza y orgullo. Como ya leíamos en la versión de Núñez Alba, la "fuerza" numérica de los atacantes se impondrá a la "virtud" con que el margrave ha salido a pelear:

Dio la batalla al orgulloso duque,
tan fiera, tan sangrienta y tan reñida
que tuvo la victoria firme el rostro
sin mostrallo a una parte más que a otra.
A la fin la virtud venció la fuerza,

37. *El victorioso Carlos V*, BNE Ms. 1469, ff. 106r-107r (Libro IV, vv. 391-442).
38. *Ibid.*, f. 122v (Libro IV, vv. 1.026-1.030).

quedó preso el marqués, quedaron rotos
los suyos y perdidas las banderas,
presos los estandartes y quinientos
caballeros famosos, muertos muchos,
de quien las aves fueron sepolturas.[39]

El relato de la captura de Alberto de Brandemburgo amplifica de forma notable la versión de Ávila y Zúñiga. Las "danzas y banquetes" y la "amistad" mostrada por la dama para que el margrave se descuide referidos en el *Comentario* se convierten, en los versos de *El victorioso Carlos V*, en un marco galante más propio del mundo de la narrativa caballeresca que de la historicidad exhibida por Urrea a lo largo del poema. Una vez concluido el episodio, el poeta pasará a describir la Jornada del Elba, que se sostiene sobre los dos hechos que devinieron simbólicos en la mayor parte de las versiones contemporáneas: la hazaña de los infantes españoles que cruzaron a nado el río y el momento en que el emperador y su hermano Fernando se disponían a cruzar el Elba. Urrea magnifica este momento ya señalado del *Comentario* mediante una nueva écfrasis, esta vez de las armas de los dos hermanos, que han sido forjadas por el mismo artífice de los relieves proféticos de la mesa a la que se sentara el margrave en la fiesta de Rochlitz y en la que contemplara las futuras hazañas de Felipe II.[40] Al atribuir estos dos objetos maravillosos a la misma mano, Urrea está estableciendo un vínculo claro entre la derrota del marqués en Rochlitz y el triunfo de Carlos V en Mühlberg, que se explica a la luz de la lectura de Ávila y Zúñiga. La relación de la fiesta caballeresca de Rochlitz y el paso del Elba, que se erige en todas las versiones como el símbolo más claro de la victoria, sirve para oponer el proceder del margrave al del emperador. El episodio de la captura de Alberto de Brandemburgo cobra pues una gran importancia en el poema, que Urrea capitaliza en el mismo sentido que leemos en el *Comentario*. En él sanciona su idea del verdadero heroísmo, que descansa en la suma de las virtudes militares clásicas y caballerescas, por la que el arrojo es temperado por la sensatez. Como el bravo y orgulloso margrave, el emperador es un "valiente caballero" pero, a diferencia de él, es también un "astuto capitán" que ha sabido obrar con cautela.

Resulta claro que el pasaje de Urrea retoma lo expuesto en el *Comentario*. Al mismo tiempo, la ampliación a la que somete este episodio y el vínculo de este con la Jornada del Elba puede entenderse como un razonamiento más profundo sobre la escritura de la guerra, que parece tener muy presente las palabras con que Ávila y Zúñiga cerraba su obra e incitaba a otros a escribir sobre esta campaña:

39. *Ibid.*, f. 122v. (Libro IV, vv. 1.034-1.043).
40. Vilà, 2020.

> Así que la grandeza desta guerra merece otros estilos más altos que el mío, porque yo no la sé escribir sino poniendo la verdad libre y desnuda de toda afición apasionada; porque la memoria della, en cuanto en mí es, pues lo vi todo, sea tan perpetua cuanto la merece la grandeza de la empresa.[41]

Por más que afectado de falsa modestia, el fragmento es una invitación a que otros escritores, dotados de un estilo mejor, reescriban y magnifiquen los hechos de la campaña. Ávila y Zúñiga parece hacer este llamamiento a los cronistas oficiales, por cuya mano el emperador esperaba ver en letras de molde la historia de su reinado, pero, pese a tener canales de difusión particulares y públicos distintos, no puede excluirse que pudiera dirigirse también a narradores y poetas, mayormente a los épicos.[42] Don Luis ofrece un testimonio fiel de lo ocurrido para que estos escritores más dignos conviertan los hechos desnudos y verdaderos en una gesta digna del empeño de su señor. Si las crónicas de Sepúlveda y Sandoval siguen su texto, aunque puntualizándolo en determinados momentos, los *Diálogos de la vida del soldado* y *El victorioso Carlos V* ofrecen versiones ampliadas del *Comentario* en marcos distintos del historiográfico y, en este sentido, susceptibles de embellecer la historia. El texto de Núñez Alba respeta la lectura imperial a la vez que ofrece una reflexión en torno a la experiencia guerrera y sus sinsabores. Al destacar el terrible esfuerzo de quienes participaron en la campaña, el soldado humilde y roto que es Milicio engrandece la empresa carolina y le imprime heroísmo. En el poema de Urrea, el episodio de Rochlitz permite apercibirse de que el poeta participa de la misma idea de narrar la guerra que Ávila y Zúñiga, amplificando en su caso el relato desde los códigos de la escritura épica. Entiende el poeta en fin que, frente a otras formas más blandas y regaladas, el gusto del público exige una narrativa más cercana a la historia.[43] Pero sabe muy bien que la poesía, y en especial la épica, no es una mera relación de los hechos, sino una forma de ennoblecerlos, para lo que, en algunos momentos se sirve de determinados artificios ficcionales. Estos son los que ofrece la literatura caballaresca, que había presidido los primeros intentos de épica culta en la España del Quinientos y devino el marco privilegiado para ensalzar los hechos bélicos. Contextualizado así el pasaje, lo ocurrido al margrave puede leerse en última instancia como el símbolo del vencimiento de una forma de heroísmo periclitado, que, aunque hermoso y magnífico, no tiene lugar en el campo de batalla y ocupa, cada vez más, un lugar marginal en la escritura de la guerra.

41. *Comentario*, Libro II, f. 99.

42. Como apunta Esteve, 2020, a propósito de este mismo pasaje.

43. Como explicita en los versos que sirven de dedicatoria al poema: "Sales desnudo, de arte libre, esento,/ sin avisos, sentencias ni primores,/ sin concetos agudos ni ornamentos.// Finezas cortesanas ni de amores/ no muestras, por lo que ternás por cierto/ que te aborrecerán los trovadores." (Al Libro, vv. 22-27)

Bibliografía

Ávila y Zúñiga, Luis, *Comentario del Illustre Señor Don Luis de Auila y Çuñiga, Comendador Mayor de Alcantara, de la Guerra de Alemaña hecha de Carlo. V. Maximo, Emperador Romano, Rey de España. En el año De M. D. XLVI y M. D. XLVII*. In Venetia, 1548.

Brandi, Karl, Carlos V. *Vida y fortuna de una personalidad y de un imperio mundial*, Madrid, Editora Nacional, 1943.

Cuart Moner, Baltasar, "La historiografía áulica en la primera mitad del siglo XVI: los cronistas del emperador", *Antonio de Nebrija: Edad Media y Renacimiento*, C. Codoñer Merino, A. González Iglesias, (eds)., Salamanca, Universidad, 1994, 39-58.

Dolce, Ludovico, *Vita di Carlo quinto*, Venezia, Gabriele Giolito, 1567.

Esteve, Cesc, "La victoria más grande de Carlos V. Historia, épica y propaganda de la Guerra de Alemania", M. J. Vega y J. Burguillo, (eds)., *Épica y conflicto religioso en el siglo XVI. Anglicanismo y luteranismo desde el imaginario hispánico*, Londres, Támesis, 2020. (en prensa)

Federici, Marco, "Appunti sulla figura di Pedro de Salazar: storiografo, cronista e novelliere al tempo di Carlo V e Filipo II", *Annali dell'Università di Napoli Orientale-Sezione Romanza*, LIV/2 (2012), 123-132.

—, "Pedro de Salazar en el panorama historiográfico de la Nápoles del virrey Toledo", *Rinascimento meridionale. Napoli e il viceré Pedro de Toledo (1532-1553)*, E. Sánchez García, (dir.), Tullio Pironti, 2016, 433-456.

Fernández Álvarez, Manuel, (ed)., *Corpus documental de Carlos V*, Salamanca, Universidad, 1975-1979.

Fernández Álvarez, Manuel, *Carlos V. El César y el hombre*, Madrid, Espasa, 2015.

Fernández Valladares, Mercedes, "Historia y política en las relaciones góticas de la colección Medinaceli (Descripciones: segunda parte)", *Las Relaciones de sucesos en España (1500-1750)*, Actas del Primer Coloquio Internacional (Alcalá de Henares, 8, 9 y 10 de junio de 1995), M. C. García de Enterría, H. Ettinghausen, A. Redondo, (eds)., Madrid, Publicaciones de la Sorbonne, 1996, 133-155.

Garamendi, J. M., "La batalla de Mühlberg (1547)", *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, XXV (1911), 432-450.

García Fuentes, José María, "Testigo de Mühlberg", *Chronica Nova: Revista de historia moderna de la Universidad de Granada*, 6 (1971), 79-94.

Giovio, Paolo, *Lettere volgari di Mons. Paolo Giovio da Como, Vescovo di Nocera. Raccolte per Messe Lodovico Domenichi Et novamente stampate con la tauola.* Con Privilegio. In Venetia, Appresso Giovanbattista et Marchion Sessa F., 1560.

Gonzalo Sánchez-Molero, José Luis. *El César y los libros. Un viaje a través de las lecturas del Emperador desde Gante a Yuste*, Yuste, Fundación Academia de Yuste, 2008.

—, "Acerca de los *Hechos del Emperador*, una ficción bibliográfica cervantina", *La bibliografía sobre el Emperador Carlos V. Perspectivas históricas y temáticas*, J. L Gonzalo Sánchez-Molero, B. Miranda Díaz, coords, Yuste, Fundación Academia Europea de Yuste, 2010, 375-462.

Heuterus, Pontus, *Ponti Heuteri Delfii. Rerum belgicarum libri quindecim: quibus describuntur pace belloque gesta a principibus austriacis in Belgio, nempe Maximiliano primo Caesare, Philippo primo Castellae Rege, Carolo quinto Caesare, Philippo secundo Hispaniarum Rege; praemissus est libellus de vetustata et nobilitate familiae Habspurgicae ac Austriacae*, Antuerpiae: ex oficina Martini Nutij, 1598.

Kagan, Richard L., *Clio & the Crown. The Politics of History in Medieval and Early Modern Spain*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 2009.

Kohler, Alfred (1999), *Carlos V, 1500-1558. Una biografía*, Madrid, Marcial Pons, 2000.

Kolb, Robert, *Luther's Wittenberg World: The Reformer's Family, Friends, Followers, and Foes*, Minneapolis, Fortress Press, 2018.

Mal Lara, Juan, *Hércules animoso*, F. J. Escobar Borrego, (ed)., México, Frente de Afirmación Hispanista, 3 vols., 2015.

Mele, Eugenio, "Don Luis de Ávila, su *Comentario* y los italianos", *Bulletin Hispanique*, 24.2 (1922), 97-119.

Miguélez, Manuel F., "Dos historias inéditas de Carlos V", *La Ciudad de Dios*, 94 (1914), 5-13.

Núñez Alba, Diego, *Dialogos de Diego Nuñez Alua de la vida del Soldado, en que quenta la conjuracion, y pacificacion de Alemaña con todas las batallas, recuentros, y esacaramuças que en ello acontecieron en los años de mil y quinientos y quarrenta y seis y siete, y juntamente se descriue la vida del Soldado. Dirigidos a la Illustrissima y excelentissima Señora doña Maria de Toledo, Duquesa de Alua, Marquesa de Coria, Condessa de Saluatierra, &*. En Salamanca, Por Andrea de Portonaris, 1552.

Paz y Meliá, Antonio, *Series de los más importantes documentos del Archivo y Biblioteca del Excmo. Sr. Duque de Medinaceli, elegidos por su encargo y publicados a sus expensas por Antonio Paz y Meliá, 2ª Serie Bibliográfica*, Madrid, Imprenta de Blass., 1922.

Rankin, Alisha, "Duchess, Heal Thyself: Elisabeth of Rochlitz and the Patient's Perspective in Early Modern Germany", *Bulletin of the History of Medicine*, 82.1, Special Issue: Women, Health, and Healing in Early Modern Europe (2008), 109-144.

Sandoval, Prudencio de, *Historia de la vida y hechos del emperador Carlos V*, Amberes, por Geronymo Verdussen, 1681.

Schattowsky, Martina, *Witwenschaft in der frühen Neuzeit: fürstliche und adlige Witwen zwischen Fremd- und Selbstbestimmung (Schriften zur sächsischen Geschichte und Volkskunde)*, Leipzig, Leipziger Universitätsverlag, 2003.

Sepúlveda, Juan Ginés, *Opera, cum edita, tum inédita, Accurante Regia Historiae Academia*, vol. II, Madrid, Typographia Regia *De la Gazeta*, 1780.
Sepúlveda, Juan Ginés, *Historia de Carlos V: Libros XXI-XXV*, *Obras completas*, *XIII*, ed. y trad. de J. A. Estévez Sola, Pozoblanco, Ayuntamiento, 1995.
—, *Epistolario, Obras completas, VIII-IX*, I. J. García Pinilla, y J. Solana Pujalte, (eds)., Pozoblanco, Ayuntamiento, 2007.
—, *Historia de Carlos V: Libros XXVI-XXX, Obras completas, XIV*, J. Solís de los Santos, ed. y trad., Pozoblanco, Ayuntamiento, 2010.
Sleidan, Johannes, *De Statu Religionis et Reipublicae, Carolo quinto, Caesare, Comentarii*, Conradus Badius, 1559.
Solís de los Santos, José, "Las relaciones de sucesos en la historiografía latina de Carlos V. Sepúlveda y Calvete de Estrella", *Humanismo y pervivencia en el Mundo Clásico IV. Homenaje al Profesor Antonio Prieto*, J.M. Maestre Maestre, J. Pascual Barea, L. Carlo Brea, (eds)., Madrid, Instituto de Estudios Humanísticos, C.S.I.C., 2009, tomo III, 1317-1347.
—, "Salazar, Pedro de", *Diccionario Biográfico Español*, Madrid, Real Academia de la Historia, 2009, vol. XLV, 220-222.
Tracy, James D. *Emperor Charles V. Impresario of War. Campaign Strategy, International Finance, and Domestic Politics*, Cambridge University Press, 2002.
Vilà, Lara, "Las batallas son ventura. Idea de la guerra en las narraciones sobre la campaña de Alemania (1546-1547)", *Crítica hispánica*, 40.1 (2018), 145-168.
—, "*En la Germania el gran César venido*. La guerra contra la Liga de Esmalcalda en la épica sobre Carlos V", M. J. Vega y J. Burguillo, (eds)., *Épica y conflicto religioso en el siglo XVI. Anglicanismo y luteranismo desde el imaginario hispánico*, Londres, Támesis, 2020. (en prensa)
Werl, Elisabeth, *Elisabeth, Herzogin zu Sachsen, die Schwester Landgraf Philips von Hessen: Eine deutsche evangelische Frau der Reformationszeit*, Weida, Thomas & Hubert, 1938.
—, "Herzogin Elisabeth von Sachsen (1502-57) als Schwester Langfrafen Philips d. Gr. von Hessen", *Hessisches Jahrbuch für Landesgeschichte*, 7 (1957), 199-229.
Ulloa, Alfonso de, *Vita dell'invitissimo e sacratissimo Imperator Carlo V*, Venezia, Vincenzo Valgrisio, 1560.
Urrea, Jerónimo Jiménez de, *El Victorioso Carlos V*. BNE Ms. 1469.

L'immagine della marchesa: Bernardo Tasso e la raffigurazione di Vittoria Colonna nel «Libro secondo degli Amori»

Anderson Magalhães
Università degli Studi di Verona
anderson79@hotmail.it

Recepción: 01/07/2020, Aceptación: 08/10/2020, Publicación: 07/12/2020

Abstract
La ricerca si concentra sul soggiorno del Tasso alla corte di Vittoria Colonna presso il Castello Aragonese d'Ischia, contesto entro cui il poeta compose numerosi versi encomiastici in lode della nobile romana, indi confluiti nella raccolta del «Libro secondo degli Amori», apparsa a Venezia nel 1534. Ci si prefigge di dimostrare il carattere strumentale e le connesse implicazioni politico-sociali di siffatti componimenti in ordine alla rappresentazione dell'immagine della marchesa di Pescara durante il periodo ischitano della dolorosa vedovanza; in questa prospettiva, si cercherà altresì di far luce su modelli letterari e richiami intertestuali riscontrabili nelle rime tassiane. In ultima istanza si procederà all'analisi delle epistole del Tasso indirizzate alla Colonna, le quali –congiuntamente ai dati rilevati dalla produzione lirica– permettono allo studioso contemporaneo di cogliere i riflessi delle convenzioni cortigiane dell'epoca e di riconsiderare la consolidata tendenza da parte della critica a inquadrare le relazioni intercorse tra la nobildonna e il poeta nell'ambito di un presunto cenacolo letterario.

Parole chiave
Vittoria Colonna; Bernardo Tasso; Jacopo Sannazaro; corte d'Ischia; mecenatismo; letteratura encomiastica.

Abstract
The Image of the Marquise: Bernardo Tasso and the Representation of Vittoria Colonna in the «Libro secondo degli Amori».
The research focuses on Tasso's stay at the court of Vittoria Colonna at the Aragonese Castle of Ischia, a period in which he wrote numerous encomiastic poems on her behalf, which were included in the «Libro secondo degli Amori», printed in Venice in 1534.

ISSN 2462-6813 (papel), ISSN 1988-1088 (en línea)
https://doi.org/10.5565/rev/studiaaurea.409

This paper aims to demonstrate the instrumental character and the related political and social implications of these compositions in terms of the depiction of the image of the Marquise of Pescara during the years of her painful widowhood in Ischia. From this point of view, the research will also try to shed light on literary models and intertextual references that can be found in Tasso's compositions. Ultimately, the paper will proceed to examine the letters that Tasso adressed to Vittoria Colonna, which –integrated with information inferred from the *Rime*– allow the contemporary scholar to grasp some of the courtly conventions of the time and to reconsider the consolidated tendency on the part of the critics to frame the relationship between the noblewoman and the poet in the context of an alleged literary cenacle.

Keywords
Vittoria Colonna; Bernardo Tasso; Jacopo Sannazaro; Ischia court; patronage; encomiastic literature.

1. I riscontri documentari che attestano le vicende correlate all'approdo di Bernardo Tasso[1] sull'isola partenopea consentono di ricostruire un quadro approssimativo che vede il poeta congedarsi, nel 1532, dall'ufficio di segretario presso la corte ferrarese di Renata di Francia, alle cui dipendenze era entrato nel 1528 e dalla quale risulta venisse modestamente remunerato;[2] presumibilmente moti-

1. Per un bilancio riguardo agli sviluppi della ricerca su Bernardo Tasso, appare opportuno segnalare la recente voce redatta da Morace (2019) e l'aggiornamento bibliografico offerto da Torre Ávalos (2019); indagini sui rapporti tra l'autore bergamasco e Vittoria Colonna sono state condotte da Magalhães (2012) e (in corso di stampa), Morace (2014a) e (in corso di stampa), Ferroni (2016), Forni (2018).
2. Dalla lettura della lista (stilata nel 1528) del folto seguito che accompagnò Renata di Valois dalla corte di Francia al ducato del consorte, emerge come il Tasso venisse stranamente registrato sotto la voce *cusina*, stipendiato con 100 lire tornesi l'anno, piuttosto poco se confrontato con i compensi di altri intellettuali al servizio della *fille de France* a Ferrara. La remunerazione percepita dal Tasso era decisamente inferiore rispetto a quanto sarebbe stato pagato al poeta Clément Marot,

vato da una più proficua prospettiva economica, egli passava dunque al servizio di Alfonso d'Avalos, marchese del Vasto, accompagnandolo nei suoi spostamenti (in particolare nella campagna militare d'Ungheria), per stabilirsi infine presso la sede ischitana della nobile famiglia di ascendenza spagnola,[3] ove ebbe modo di beneficiare della munifica protezione di Vittoria Colonna.[4] Il soggiorno del Tasso al Castello d'Ischia, erto su quel «superbo scoglio» a più riprese rievocato nei suoi componimenti,[5] si colloca tra la seconda metà del 1532 e i primi mesi del 1534,[6] periodo in cui la corte isolana già costituiva un fecondo centro di produzione culturale illuminato dal faro di Costanza d'Avalos, duchessa (e successivamente principessa) di Francavilla, contessa di Acerra e governatrice delle isole di Ischia e Procida. In ragione dell'oculato mecenatismo promosso dalla potente nobildonna, il Castello Aragonese, antica fortezza inespugnabile trasformata in residenza nobiliare da re Alfonso I d'Aragona,[7] si configurò vieppiù quale imponente sede di rappresentanza della dinastia dei d'Avalos, connotata dalla presenza di un'eletta cerchia di eruditi che rivestirono un ruolo di rilievo

---

stipendiato con 150 lire tornesi, e addirittura la metà di quanto avrebbe percepito Léon Jamet; entrambi, «bannis de France», si erano rifugiati presso la corte di Renata di Valois in seguito all'*Affaire des Placards* (1534). Cfr. Gorris Camos (2005: 175-205, 179).

3. La ricostruzione di tali intricate vicende è il risultato di un'accurata indagine svolta da Torre Ávalos (2016).

4. In merito agli esiti più recenti della ricerca attorno alla figura di Vittoria Colonna, si rinvia all'edizione del codice contenente le rime da lei inviate a Michelangelo, a cura di Copello (2020), al corposo e ben documentato volume di Donati (2019) e alla messa a punto degli studi pubblicati nel biennio 2016-2017, offerta da Volta (2018); ulteriori indicazioni bibliografiche verranno fornite ove opportune nel corso di questo intervento. La corte della marchesa di Pescara al Castello d'Ischia è stata oggetto di studio da parte di Toscano (1988), Di Majo (2005), Ranieri (2010), Castagna (2014a), Marrocco (2014), Torre Ávalos (2017), Magalhães (2019).

5. La produzione poetica del Tasso consiste nelle seguenti raccolte: *Libro primo degli Amori* (1531), *Libro secondo degli Amori* (1534), *Libro terzo degli Amori* (1537), *Libro quarto degli Amori* (1555), *Libro quinto delle Rime* (1560), *Ode* (1560), *Salmi* (1560). Per tutte le raccolte ci si avvale dell'edizione Bernardo Tasso, *Rime*, vol. I (*I tre libri degli Amori*) a cura di Chiodo (1995) e vol. II (*Libri Quarto e Quinto, Salmi e Ode*) a cura di Martignone (1995). Nel *Libro secondo degli Amori* l'isola d'Ischia è talvolta oggetto di celebrazione o di rievocazione, talaltra funge da luogo di ambientazione; essa viene ricordata con il proprio nome, con la perifrasi «Superbo scoglio», nonché con i suoi nomi latini Enaria e Inarime. Cfr. i componimenti VIII, XXIX, XLIX, LXIV, LXV, CV, CIX. Sui nomi che l'isola d'Ischia assunse nel corso della storia, si rinvia agli studi condotti da Castagna (2014b) e (2015).

6. Si vedano in proposito Torre Ávalos (2016), Morace (in corso di stampa), Simonetta (in corso di stampa). Per mezzo di una lettera di Antonio Minturno indirizzata al protonotario Camillo Scortiati, datata 20 aprile 1534, veniamo a conoscenza che a quella altezza cronologica Bernardo Tasso era già entrato al servizio del «Prencipe de Salerno». Cfr. Minturno (1549: 5). Secondo Torre Ávalos (2019: 455) a far da mediatore tra Ferrante Sanseverino e Bernardo Tasso sarebbe stato proprio Alfonso d'Avalos, il quale (in quanto figlio di Laura Sanseverino) aveva legami parentali con il principe salernitano.

7. Sul vivace mecenatismo promosso da questo sovrano, si veda il recente volume di Caridi (2019), in particolare il cap. X «Vita di corte, promozione della cultura e personalità di Alfonso», 264-289.

nella promozione e diffusione della cultura umanistico-rinascimentale nel Regno di Napoli a partire dall'ultimo scorcio del Quattrocento.

Nella costruzione dell'immagine della corte ischitana e del suo prestigio, in linea con il paradigma offerto dalle più consolidate sedi principesche del tempo, il *patronage* di Vittoria Colonna risulta aver giocato un ruolo di non poca rilevanza: esso appare frutto di una strategia politico-culturale piuttosto consueta all'epoca, ben inserita in un calcolato progetto di propaganda e di legittimazione del proprio potere, che ella poté sovvenzionare in virtù dell'autonomia economica che il suo rango nobiliare e il conseguente ruolo politico le potevano assicurare.[8] Giunta al Castello Aragonese nel 1509 per congiungersi in matrimonio con Ferrante d'Avalos,[9] marchese di Pescara, Vittoria Colonna diede vita a uno spazio cortigiano personale, stanziato all'interno del più ampio contesto della corte della famiglia del consorte, ove accordò protezione a ingegni che spiccavano sulla scena intellettuale dell'epoca.

Alla corte d'Ischia il Tasso poté vedere in Vittoria Colonna non solo la vedova addolorata, «congiunta di matrimonio alla dolce memoria»[10] dello sposo Ferrante d'Avalos (scomparso il 24 dicembre 1525, in seguito all'aggravamento delle ferite riportate nella vittoriosa battaglia di Pavia),[11] ma anche la dotta poetessa e magnanima protettrice di uomini d'intelletto. Difatti proprio attorno a questi ultimi due aspetti il Tasso articolò l'immagine della sua nuova protettrice nell'epistola dedicatoria della quarta sezione del «Libro secondo degli Amori»,[12] titolata «Egloghe et elegie». Il testo elaborato dal poeta bergamasco si conforma da un lato al tradizionale impianto retorico della dedica di epoca rinascimentale, in cui tale tipologia di microtesto liminare costituiva per gli autori un doveroso contraccambio di benefici ricevuti, nonché un funzionale mezzo attraverso cui porre l'opera sotto la protezione di una riconosciuta autorità culturale o politica;[13] d'altro canto il Tasso aggiunse al profilo della dedicataria un elemento distintivo rispetto al modo in cui venivano raffigurate le donne aristocratiche

8. Per un approfondimento riguardo al profilo politico-economico di Vittoria Colonna, si rinvia (anche per la bibliografia) a Magalhães (2019).

9. Sul matrimonio di Vittoria Colonna cfr. Crivelli (2014).

10. Si veda la lettera di Federico II Gonzaga a Vittoria Colonna, datata Mantova, 11 marzo 1531 edita in Colonna (1892: 64-67, 64).

11. Sulle cause della morte del d'Avalos cfr. Donati (2019: 49-51).

12. LIBRO PRIMO [SECONDO] | DE GLI | AMORI DI BER- | NARDO TASSO. |. Dal colophon si ricava: «In Vinegia per Ioan. Ant. Da Sabio. del XXXIIII [sic] del mese di Settembre». Nel dibattito critico degli ultimi decenni attorno alla produzione poetica di Bernardo Tasso si inseriscono i contributi di Cremante (1996), Zampese (1997 e 1998), Chiodo (1999), Barucci (2001-2002) e (2003), Ferroni (2011), Morros (2014), Forni (2018), Zoccarato (2018). Sulla tradizione manoscritta delle opere dell'autore bergamasco, cfr. Arbizzoni (2013).

13. Si veda in proposito il fondamentale studio offerto da Paoli (2009). Sul sistema delle dediche nel Cinquecento risultano un ineludibile punto di riferimento gli studi condotti dal compianto maestro Marco Santoro (1949-2017), di cui si vedano almeno (2002), (2005) e (2006).

del tempo: la marchesa di Pescara viene iperbolicamente celebrata per il suo singolare talento poetico, tanto da superare Saffo e le altre poetesse della storia. In quest'ottica il poeta impiegò il *topos* classico del desiderio di immortalità della propria fama, garantita dalla sopravvivenza imperitura dei suoi versi e auspicava di rafforzarne la portata proprio per mezzo della dedica a Vittoria Colonna; l'autore esprimeva la speranza che, dal momento che le virtù e qualità poetiche di lei avevano raggiunto livelli eccelsi, il proprio nome sarebbe sopravvissuto in seno alla gloria della principessa scrittrice:

> Sperando che, sì come sola, quell'altissimo grado di perfezione che in ciascun'arte et in ogni scienza si ritrova, occupato tenendo, Safo [sic] e tutte l'altre nelle bone lettere più famose di gran lunga avanzando, e' col volo delle vostre proprie penne sopra le stelle levandovi, avete co' raggi della vostra virtù illustrata questa nostra età, sarete eziandio contenta che queste mie egloghe et elegie vivino nel seno della vostra gloria, e col lume de' vostri onori sgombrando le tenebre della loro imperfezione, tanto più volentieri dal mondo lette sieno, quanto più gli ornamenti delle vostre virtù le renderanno belle.[14]

Come consueto nel coevo sistema delle dediche, il Tasso rendeva pubblica la munificenza della propria mecenate nel brano posto a chiusa dell'epistola dedicatoria, facendo esplicito riferimento alla protezione da lei accordatagli e al debito di gratitudine contratto nei suoi confronti; efficace appare la formula prosastica che si risolve nel riunire nella figura della nobildonna romana i motivi portanti della dedica, presentandola ora come generosa protettrice del poeta, che lo difendeva «dai disagi di questa nostra vita»,[15] ora come dispensatrice di fama nei confronti dell'opera a lei indirizzata, che avrebbe assicurato all'autore di sfuggire all'«eterna morte e perpetue tenebre de l'oblivione».[16] La scelta della Colonna quale dedicataria della sezione contenente le egloghe della raccolta può trovare conferma nel gusto letterario della vedova marchesa, la quale aveva letto e apprezzato le «Eclogae piscatoriae»[17] del Sannazaro (1526), tanto da aver

14. Tasso (1995: I, 261-262).
15. *Ibid.*, 262.
16. *Ibid.*
17. Questi componimenti videro la luce per la prima volta all'interno della raccolta: ACTII SYNCERI / SANNAZARII / DE PARTV VIRGINIS. / LAMENTATIO DE MORTE / CHRISTI. / PISCATORIA. Dal colophon si ricava: «ANNO M. D. XXVI. / MENSE DECEMBRI / ROMAE IN AEDIBVS / F. MINITII CALVI. / IN CVIVS GRATIAM / CLEMENS .VII. / PONT. MAX. / SEVERISS. EDICTO CAVIT, / NE QVIS ALIVS IN / TOTA EIVS. DITIONE HOC / SYNCERI SANNAZARII / DIVINVM OPVS / PROXIMO BIENNIO / EXCVDAT VEL ALIVNDE / IMPORTATVM / VENDAT.». Abbiamo consultato l'esemplare conservato presso la Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, coll. RARI. B.R. 306. Per un'edizione moderna di queste *Eclogae piscatoriae* si veda il lavoro proposto da Putnam (2009: 102-141), nel quale viene offerta una traduzione inglese delle cinque egloghe (e del frammento di una sesta). Si possono utilmente consultare inoltre le edizioni a cura di Mustard (1914) e Martini (1995), ques'ultima è corredata da una puntuale traduzione italiana. Studi critici su questi componimenti e sulla loro

verosimilmente commissionato a Berardino (o Bernardino) Rota e Bernardo Tasso, per l'appunto, la produzione di componimenti di questo genere in lingua vernacolare.[18] Giova ricordare che siffatta sperimentazione poetica diede avvio a un filone piuttosto fiorente e duraturo (i cui componimenti furono talvolta destinati alla rappresentazione scenica) che annoverò grandi nomi della cultura letteraria europea del Cinquecento e oltre.[19]

In merito al *corpus* poetico ove il Tasso realizzò il ritratto encomiastico della marchesa di Pescara nel «Libro secondo degli Amori»,[20] occorre spendere alcune sommarie riflessioni inerenti all'ispirazione, al contesto e alle finalità che soggiacquero alla realizzazione di siffatti componimenti. Appare verosimile che durante la permanenza a Ischia il Tasso abbia goduto dell'agognato *otium* necessario all'esercizio poetico e abbia avuto modo di conoscere a fondo la personalità della marchesa di Pescara, cosicché la frequentazione diretta della nobildonna romana costituì per l'autore bergamasco un'occasione propedeutica all'atto creativo, che lo mise nella condizione di dipingerne l'animo e fare di lei la figura muliebre destinata a occupare uno spazio di rilievo nella suddetta raccolta; risulta tuttavia difficile stabilire l'effettiva entità delle direttive che la marchesa avrebbe fornito al poeta in ordine alla raffigurazione della propria immagine. Se nell'ambito delle arti figurative sono documentati riferimenti suggeriti dal committente all'artista nel rappresentarlo, meno frequente appare questo tipo di documentazione relativa alla letteratura encomiastica e del tutto assente, nel caso specifico, nei rapporti tra Bernardo Tasso e Vittoria Colonna. Si ritiene comunque legittimo formulare l'ipotesi secondo cui l'accorta e dotta mecenate non avesse affidato al solo estro poetico la rappresentazione del proprio profilo ideale di donna e pertanto appare plausibile considerare che ella abbia fornito al

straordinaria fortuna sono stati svolti da Smith (2001), Luisi (2002), Puleio (2003), Ravasini (2006) e (2011), Salemme (2007), Girardi (2009), Cherchi - Morosini (2017).

18. Si tratta di un'ipotesi formulata da Pintor (1899: 113-114). Più ampiamente su tali aspetti si veda ora Torre Ávalos (2017). Una testimonianza di tale predilezione è riscontrabile nella dedica delle «Egloghe pescatorie» di Berardino Rota che Scipione Ammirato indirizzò a Giovan Francesco Mormile, ricordando come «Già sono XXVII anni, ch'egli [il Rota] vi pose mano, et hebbene per ascoltatrice Vittoria Colonna Marchesana di Pescara di buona memoria; à cui piacquero cotanto queste egloghe per la lor vaghezza, et per i molti lumi, et bellezze, di che elle sono ripiene, che n'havea gran parte à memoria, et recitavale, et celebravale, come frutto di sommo poeta [...]». Cfr. SONETTI ET CANZONI / DEL S. BERARDINO / ROTA. / CON L'EGLOGHE / PESCATORIE / [fregio] / CON PRIVILEGI / IN NAPOLI. / APPRESSO GIO. MARIA SCOTTO: / MDLX., f. A 2 *verso*. Un'accurata edizione critica di questi componimenti è offerta da Bianchi (2005), il cui lavoro è corredato da un utile apparato bibliografico, 51-57.

19. Cfr. in proposito gli studi svolti da Sirago (2006) e (2007).

20. Le rime indirizzate alla marchesa di Pescara occupano uno spazio assai rilevante all'interno del «Libro secondo degli Amori»: si rilevano dodici sonetti (XXXVII, L, LI, LII, LIII, LVIII, LIX, LX, LXI, LXIII, LXIV, LXV); due canzoni (XLIX, LXII); un'ode (XCI) e due egloghe (CV, CIX); così come avviene nel sonetto LXIV, anche in queste due egloghe la Colonna è riconoscibile dietro al personaggio della ninfa Crocale.

suo *protégé* quantomeno generiche indicazioni a tale proposito. I componimenti dedicati alla Colonna sono disposti secondo un coerente ordine sequenziale che rispecchia le vicende biografiche della nobildonna: ci si trova dinanzi a un dittico, costituito da un primo profilo fondato sulla sublimazione delle virtù, del talento poetico e della devozione spirituale di Vittoria, accostato all'immagine di vedova esemplare, esaltata in un momento in cui nel contesto culturale e politico del tempo la condotta vedovile veniva delineata secondo un preciso codice comportamentale.[21]

Il poeta bergamasco diede corpo al primo nucleo tematico per mezzo dell'elaborazione di un cammeo nel quale la Colonna spicca come singolare modello di figura muliebre della società delle corti rinascimentali, depositaria di somme qualità morali e intellettuali, ovvero secondo l'idea che al mondo non ci sia nessuno di più eccelso. I versi dell'autore bergamasco non decantano unicamente i meriti della nobildonna, ma piuttosto vi si innesta una sorta di raffinato gioco letterario teso a individuare elementi che favoriscano indirettamente tale celebrazione. In questa prospettiva si colloca il sonetto LXV, in cui Ischia è resa un luogo favoloso dalla presenza di Vittoria, della quale il Tasso esalta i «chiari pensier» (4) e la gloria, attraverso la personificazione della «Fama» che ne intaglia il nome nella «pietra salda e dura» (5). La celebrazione del valore della marchesa consorte di Pescara e dell'apporto culturale da lei offerto alla corte ischitana dei d'Avalos doveva costituire un elemento di legittimazione del proprio *status* piuttosto caro alla nobildonna, sicché non deve stupire se nelle terzine il poeta celebra dapprima la fortuna dell'isola d'Ischia, in quanto vi si irradiano il suo sapere e le sue virtù, secondariamente la grandezza di lei e il suo distacco dai beni materiali. Sotto il profilo connotativo si può individuare una composizione ad anello articolata sul tema del valore della Colonna: nella quartina incipitaria esso la fa spiccare tra «tutti gli altri ingegni» (3), in quanto da «grave e oscura / Nebbia» non è coperto (1-2); nell'ultima terzina tale valore viene esaltato con l'esplicito riferimento alla meditazione spirituale di colei «che viva poggia / Ai diletti del ciel, dov'ella nacque» (12-13) e il riconoscimento della vanità e caducità delle cose terrene (14). Si noti come nel penultimo verso di questa terzina il Tasso voglia proiettare l'immagine della poetessa in una dimensione celeste: Vittoria nacque in cielo nello stesso modo in cui il Petrarca raffigura l'immagine angelicata di Laura nella celebre canzone «Chiare, fresche et dolci acque», affermando ad esempio al verso 55 «Costei per fermo nacque in paradiso».[22] Questo

21. Il tema dell'esemplarità della marchesa di Pescara costituisce il filo conduttore dello studio di Cox (2016). Su ruoli, doveri e rappresentazioni ideali delle vedove in età umanistico-rinascimentale, si vedano Chabot (1994), Baernstein (1994), King (1995) e (1998), Murphy (2000), Levy (2003), Ffolliott (1986) e (2007), Pucci (2015), Gorris Camos (2011).

22. La canzone è collocata al numero CXXVI della raccolta petrarchesca. Per un efficace commento a questo componimento si rinvia all'edizione del *Canzoniere* proposta da Bettarini (2005).

quadro di luminoso misticismo incornicia il cuore del componimento nel quale è esaltata la gloria della marchesa di Pescara ed è celebrato il luogo della sua dimora, l'isola partenopea:

> S'ai raggi di valor, che grave e oscura
> Nebbia non copre, riconosco i segni,
> Ivi è colei che tutti gli altri ingegni
> Co' suoi chiari pensier vince et oscura:
>
> Il nome cui in pietra salda e dura,
> Via più che in adamante, fra' più degni
> Spirti la Fama intaglia, acciò s'ingegni
> Il mondo aver di lei perpetua cura:
>
> Ischia felice! l'erbe, i sassi e l'acque
> Ov'ella mira, ove 'l bel fianco appoggia,
> San ragionar di gloria e di virtute:
>
> Suoi sono i primi onor, che viva poggia
> Ai diletti del ciel, dov'ella nacque,
> E par ch'ogni'altro ben sprezzi e rifiute.

La vena encomiastica del Tasso giunge al proprio vertice nella canzone «Illustre Donna, il cui valore inchina» (XLIX), ove il profilo della Colonna viene arricchito di stilemi e attributi che definiscono con più incisività l'immagine della nobildonna che il poeta bergamasco volle consegnare al pubblico attraverso le proprie rime. La prima stanza costituisce un'apostrofe alla marchesa, improntata al tradizionale modello retorico della *captatio benevolentiae*, e un'invocazione ad Apollo che ispiri il canto del poeta; tale ripartizione tematica, che peraltro non presenta simmetrie con quella ritmico-prosodica, sorregge la spiccata funzione proemiale della stanza, proponendo protasi e invocazione.[23] Nei versi seguenti si rinnova l'apostrofe a Vittoria, presentata come «Salda Colonna, alto sostegno e fido» (14), degna discendente dei suoi illustri avi «chiari et onorati» (16), le cui glorie militari furono tramandate nei secoli:[24] nella poetessa romana convergono tanto la nobiltà di stirpe quanto la nobiltà del cuore, e quest'ultima la rende ancora più valorosa perché ella fa della virtù la propria arma (23-26). Inoltre, in questa medesima stanza, la tensione spirituale della Colonna è celebrata attra-

23. Per un approfondimento su struttura, connotazioni metriche e processo compositivo della canzone negli autori del primo Cinquecento cfr. Guidolin (2010).

24. Tra le numerose testimonianze della fama e autorevolezza di cui i Colonna godevano in ambito militare, risulta opportuno ricordare che Machiavelli inserì Fabrizio Colonna, genitore di Vittoria, come principale interlocutore e portavoce delle tesi espresse nel LIBRO DELLA ARTE DELLA GVER / RA DI NICCOLO MACHIA / VEGLI CITTADINO ET / SEGRETARIO FIO / RENTINO. Colophon: «Impresso in Firenze per li Heredi di Philippo di Giunta, nell'anno del Signore M. D. XXI, adi XVI d'Agosto Leone X Pontefice». Per un'edizione moderna dell'opera si veda Rinaldi (1999: I, t. II, 1215-1482).

verso la similitudine «E com'aquila affisa / Gli occhi nel sol de la salute eterna» (33-34), che appare ad un'attenta lettura un richiamo intertestuale, rafforzato proprio dalla natura del testo che probabilmente lo ispira:[25] Vittoria fissa il proprio sguardo nello splendore divino come un'aquila nel sole al modo in cui nel I canto del *Paradiso* Dante, nella fase iniziale dell'ascesa alle sfere celesti, rappresenta Beatrice intenta a «riguardar nel sole» più intensamente di un'aquila (46-48);[26] ella si fa poi da tramite per l'ascesa del Sommo Poeta al cielo della Luna nel processo del *transumanar*. Se Beatrice è anima eletta e beata, Vittoria viene presentata nei versi successivi come una creatura celeste che si degna di «scendere in questo umano albergo» (41) e pertanto non deve stupire che nelle stanze seguenti le virtù della nobildonna vengano celebrate come proprie di un essere sovrumano, la cui epifania smuove le nebbie e rende florido e radioso il mondo; Vittoria promana virtù a tal punto da rendere consapevoli di quanto siano cose vili «regni et imperi» (55) e indirizza i propri pensieri al «sommo bene» (60).

Nella settima stanza, il poeta integra l'immagine paradigmatica della Colonna mediante il riferimento a significativi valori morali, che si esprimono nei sostantivi «gentilezza e leggiadria» (79), «prudenzia» e «cortesia» (83-84). La pregnanza semantica di questi versi non può non rievocare il celebre sonetto della *Vita Nova* «Tanto gentile e tanto onesta pare»[27] (che il Tasso ebbe probabilmente modo di leggere, se non attraverso i numerosi manoscritti che lo tramandano,[28] nell'edizione giuntina delle sole liriche del 1527):[29] come Beatrice, Vittoria, connotata anch'ella per mezzo di stilemi di stampo stilnovistico,

25. L'immagine elaborata da Dante fu ripresa dal Petrarca nella canzone CCCXXV della raccolta *Rvf*, ove al verso 59 «Tien' pur li occhi come aquila in quel sole», appare investita di un valore meno spirituale, poiché Laura vi diviene il "sole" nel quale il poeta aretino fissa il proprio sguardo come un'aquila. Analogamente anche nelle *Rime* della Colonna tale immagine viene impiegata scevra dei connotati mistici propri del contesto della *Commedia*: nel canzoniere amoroso di Vittoria lo sposo Ferrante è il suo "bel Sole", più specificatamente, nel sonetto E: 24, 1-3, verosimilmente indirizzato a Carlo V, la poetessa ripropone l'immagine dantesca con ulteriori variazioni: l'associazione "sole-aquila" diviene strumento di celebrazione del valore militare del d'Avalos, «Nel mio bel Sol la vostra Aquila altiera / firmò già gli occhi, onde superba et lieta / volava al Ciel [...]»; l'aquila, apparsa come elemento della similitudine dantesca, nel sonetto di Vittoria è una personificazione della potenza bellica spagnola, insegna imperiale che fissa i propri occhi in Ferrante. Per tutte le citazioni tratte dalla raccolta poetica della Colonna, ci si avvale dell'edizione proposta da Bullock (1982).

26. Più ampiamente su questi versi cfr. Ariani (2015: 27-60). Sull'immagine dell'aquila nel *Paradiso* dantesco, basti il rinvio al contributo di Vígh (2019).

27. Dante Alighieri, *Vita Nova* (capitolo XXVI, sonetto XVII); si cita dall'edizione proposta da Gorni (2011: I, 747-1063, 976-978).

28. Sulla tradizione manoscritta della *Vita Nova*, con particolare riferimento al ruolo del Boccaccio nella trascrizione del prosimetro dantesco, cfr. (anche per la bibliografia) Pirovano (2012) e (2014).

29. La prima edizione a stampa della *Vita Nova*, apparsa a Firenze nel 1527, presso i torchi degli eredi di Filippo Giunti, conteneva le sole liriche, deformando in tal modo l'originaria struttura prosimetrica creata da Dante. L'edizione completa del libello avrebbe visto la luce solo nel 1576,

assume le sembianze di una donna che possiede la capacità di migliorare il cuore dell'uomo, di disporlo alla virtù e di avvicinarlo al cielo; si noti che il riferimento alla Beatrice della *Commedia* si è ora stemperato in un meno sublime richiamo al prosimetro che Dante aveva elaborato in età giovanile.[30] La figura di Vittoria Colonna, il cui «angelico splendore» il Tasso celebra anche nel sonetto LXI (5), appare qui sviluppata secondo la suggestione del modello di donna angelicata, dalla quale tuttavia si scosta prendendo proprie forme nel momento in cui il Tasso vi innesta l'immagine della talentuosa poetessa e ne celebra il valore. A questo proposito costituisce uno snodo fondamentale il passaggio dalla settima alle due successive stanze, in cui le Muse aprono a Vittoria l'Elicona, esaltandola come degna epigona dei grandi letterati di ogni tempo, e le incoronano il capo d'alloro; inoltre Poesia le schiude i propri regni (92-100). In tal modo, la principessa scrittrice si staglia come esempio di purezza e fede, nonché come emblema dell'incipiente poesia femminile, tanto da ricalcare degnamente quel sentiero aperto da Omero e Virgilio per Dante (110-112). Il Tasso affida a un'inferenza del lettore la comprensione del passaggio dalla glorificazione poetica della Colonna all'esaltazione del luogo simbolo della sua gloria, la corte ischitana. La decima stanza si apre così con un'apostrofe a Ischia, «Inarime felice» (118), resa da Vittoria un luogo eletto da Apollo e dalle Muse, e prosegue con un elogio di carattere bucolico della natura dell'isola, proposta secondo il *topos* del *locus amoenus* (118-130).

Se in questa canzone le qualità di Vittoria Colonna raggiungono l'apice nella celebrazione del suo valore poetico attraverso rimandi di gusto classicista, nel blocco di quattro sonetti (L, LI, LII, LIII), collocato immediatamente dopo il componimento testé esaminato, le divinità della poesia e i luoghi a loro sacri sono chiamati a testimoni di un netto mutamento nelle scelte della poetessa; tali rime danno corpo a uno snodo tematico articolato attorno alla decisione della Colonna di abbandonare l'attività poetica e all'insistente esortazione del poeta affinché ella torni «ai puri inchiostri, e 'n dotte carte» (LII, 9). A far luce sul motivo che l'aveva indotta a lasciare la scrittura giunge un gruppo di quattro sonetti a lei rivolti (LVIII, LIX, LX, LXI), nei quali il poeta celebra la tensione spirituale e il disprezzo per i contesti mondani da parte della nobildonna. In particolare il sonetto LIX è connotato dalla pregnanza dei temi che riconducono tale impulso ascetico alle teorie neoplatoniche elaborate da Marsilio Ficino, ove la vita contemplativa rappresenta l'unica fonte di una vita veramente ispirata ai principi della morale e scaturigine di ogni azione virtuosa.[31] Nella prima

a Firenze «Appresso Bartolomeo Sermartelli». Per un approfondimento sulla ricezione della *Vita Nova* nel Cinquecento, cfr. Todorović (2012).

30. Sull'evoluzione della figura letteraria di Beatrice nella produzione in volgare di Dante, ci si limita a segnalare Picone (2007) e Scorrano (2007).

31. Cfr. Kristeller (1953: 369).

quartina di questo componimento, il poeta apostrofa Vittoria e ne celebra il «dotto stil candido e puro» (1) che le assicurerà gloria immortale, strappando il primato agli antichi; con la seconda quartina è proposto il mutamento che l'ha indirizzata alla contemplazione divina attraverso l'intelletto, presentata in aperta antitesi con la condizione di coloro che sono avviluppati dall'«ombra del mondo oscuro» (8): tale immagine costituisce un richiamo implicito alle dottrine del Ficino, dal quale il processo contemplativo è concepito come un atteggiamento intellettuale e conoscitivo.[32] Infine, nelle terzine vi è la celebrazione della poetessa che si è elevata spiritualmente attraverso il pensiero filosofico, frutto della suprema contemplazione che, avvicinando l'anima a Dio, possiede il carattere della perfetta beatitudine:

Poi che con dotto stil candido e puro
Tolto agli antichi i lor be' pregi avete,
Vittoria, sì che mal grado di Lete
Vivrete al par del secolo futuro,

Ora con l'intelletto alto e securo
A contemplar Iddio volta vi sete,
E co' santi pensier chiaro scorgete
Quel ch' a noi fa l'ombra del mondo oscuro:

Felice voi, che con quest'ali alzata
Senza peso terren che vi ritardi
State cinta di gloria avanti a Dio,

Ove pascendo il bel vostro desio
Dite gioiosa: «Oimè, perché sì tardi
Venni, se può il pensier farmi beata?

La devozione religiosa della nobildonna in quegli anni risulta essere stata rinvigorita proprio dal contatto con il neoplatonismo di stampo ficiniano, che a cavallo tra Quattro e Cinquecento travalicò i confini dell'Accademia Fiorentina per diffondersi nella vita spirituale di svariati ambienti culturali della penisola, «con tutta la carica riformatrice della sua ispirazione gnostica».[33] L'approccio della marchesa di Pescara a queste dottrine appare propiziato dalla frequentazione di quegli eruditi che gravitavano attorno all'ambiente platonizzante dell'Accademia Pontaniana,[34] in particolare il cardinale agostiniano Egidio da Viterbo

32. *Ibid.*, 246.
33. Si veda Garin (1986: I, 3-13, 12). Sulla diffusione del neoplatonismo del Ficino al di fuori dell'ambiente fiorentino, si possono utilmente consultare Voci (1986), Vasoli (1996), Moroncini (2010).
34. Per approfondimenti sull'Accademia del Pontano, cfr. il volume di Furstenberg Levi (2016), con pertinente bibliografia 193-209.

che alla Colonna dedicò sei madrigali.[35] Dell'adesione al neoplatonismo da parte della poetessa fu testimone il Tasso stesso, il quale nella canzone «Donna gentil, che gloriosa e sola» (LXII), ripercorrendo i momenti della maturazione culturale di lei, si rifaceva al concetto ficiniano secondo cui il contributo della filosofia antica, in particolare platonica, conduce alla comprensione di alcune dottrine fondamentali della teologia cristiana e conseguentemente all'ascesa spirituale e alla salvezza: Vittoria è «Guidata da Virtù, ne' larghi prati / De la Filosofia nobile e degna, / ch'a la vita immortale salir n'ensegna» (60-62). Nei versi successivi il Tasso si riferiva esplicitamente alla produzione poetica della marchesa, alla sua formazione che la portò alla ricerca delle verità divine per mezzo del pensiero filosofico e al suo essersi poi rivolta ai grandi maestri di poesia del tempo, tra i quali possiamo riconoscere la figura di Pietro Bembo:[36] «Appesa di Platone al caro lembo / cercò di poesia le scole elette» (70-71).

L'accostamento al pensiero neoplatonico del Ficino e alle istanze di rinnovamento religioso che lo caratterizzarono avrebbe predisposto l'animo di Vittoria Colonna ad una più sentita ricezione del messaggio riformatore di Bernardino Ochino, la cui influenza fu determinante nel plasmare le nuove convinzioni religiose della poetessa in senso eterodosso.[37] Tale afflato avrebbe poi dato impulso alla composizione di rime spirituali:[38] come è noto, ella ebbe occasione di ascoltare le prediche quaresimali del frate senese a Roma nel 1535[39] e coerentemente, all'altezza del 1536, siamo a conoscenza che «La Signora Marchesa di Pescara ha rivolto il suo stile a Dio et non scrive d'altra materia», come testimoniava Carlo Gualteruzzi nella celebre lettera a Cosimo Gheri, datata 12 giugno 1536.[40]

L'identità pubblica vedovile di Vittoria Colonna venne ampliata e ulteriormente consolidata dalle rime con cui il Tasso celebrò la sua immagine in veste di vedova sconsolata e fedele alla memoria del defunto marchese di Pescara. Con la commissione di tali componimenti la nobile romana si allineava al consueto ricorso alle arti figurative e alla letteratura encomiastica da parte delle vedove aristocratiche al fine di attestare il loro stato di lutto;[41] una prassi che scaturiva dall'esigenza di testimoniare la loro integrità morale, dato che nella società nobiliare del tempo la donna era chiamata a rappresentare l'onore e il buon nome della famiglia avita e di quella maritale. Il ritratto poetico con cui il

35. Questi madrigali sono stati tramandati attraverso un manoscritto conservato a Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Fondo Magliabechi, ms. VII. 720, indi pubblicati da Trucchi (1847: III, 124-129).
36. Sui rapporti tra Vittoria Colonna e Pietro Bembo cfr. Dionisotti (1981).
37. Si veda Bardazzi (2001).
38. Sul petrarchismo spirituale della Colonna si vedano Brundin (2008), Copello (2014) e (2017), Cavallini (2014) e (2016), Laurenti (2013a), Girardi (2018a), Toscano (2017) indi confluito in Id. (2018: 115-140).
39. Cfr. Luzio (1884: 1-54, 26).
40. Moroni (1984: 65).
41. Per studi critici su tali aspetti, cfr. *supra* n. 21.

Tasso raffigurò il cordoglio e l'onestà vedovile di Vittoria Colonna prende forma soprattutto per mezzo di tre componimenti (XCI, CV, CIX), segnatamente dal carattere funebre e commemorativo, incentrati sul dolore per la scomparsa del d'Avalos. Se nei componimenti che danno forma al primo nucleo tematico dell'immagine della marchesa creata dal Tasso, Ischia appare raffigurata come un luogo idilliaco, dove regnano pace, serenità, virtù e naturalmente la poesia, nelle due egloghe (CV e CIX) in cui il poeta bergamasco mise in scena Vittoria Colonna che piange la morte dello sposo, l'isola partenopea assume il carattere di un luogo luttuoso, lugubre dimora della vedova addolorata. La scelta di farsi rappresentare in queste due egloghe sulle rive ischitane e in veste di vedova devota e fedele al vincolo coniugale è un indicatore del desiderio di Vittoria non solo di onorare la memoria del defunto coniuge con il proprio lutto, ma anche di dimostrare la continuità dell'appartenenza alla famiglia di lui; aspetti questi che andavano indubbiamente incontro agli interessi di Casa d'Avalos.[42]

L'egloga terza *Davalo* (CV) risulta un fertile campo d'indagine intertestuale, ove esaminare gli influssi originati dall'approdo del Tasso nell'ambiente culturale partenopeo, da una parte fortemente intriso della lezione di Jacopo Sannazaro, scomparso nel 1530, dall'altra allineato su modelli, forme e motivi letterari propri di quegli intellettuali che operarono nel Regno di Napoli negli anni di transizione dall'età aragonese a quella vicereale e che gravitavano attorno all'Accademia Pontaniana e alla corte d'Ischia. Per la composizione di tale egloga, i modelli primari di riferimento, dai quali il Tasso avrebbe attinto immagini e spunti tematici, appaiono proprio essere la produzione di Vittoria Colonna, quella del Sannazaro, nonché il poemetto di Scipione Capece

42. Sotto il profilo della storia sociale, è noto come la donna appartenente al ceto nobiliare dovesse attenersi a una maggior circospezione in seguito alla scomparsa del coniuge, in quanto la sua sessualità (a maggior ragione se la vedova fosse ancora giovane) veniva comunemente creduta indomabile e ciò la rendeva piuttosto vulnerabile a dicerie compromettenti l'onore del proprio casato e di quello del defunto consorte. Del provvedimento adottato dalla famiglia d'Avalos a tutela della castità e della morale di Vittoria Colonna fu testimone Paolo Giovio durante il soggiorno presso la corte d'Ischia (1527-1528), il quale riportò nel *Dialogus de viris et foeminis aetate nostra florentibus* come «Duae ante omnia vetulae, ab tristi virginitate non minus superbae quam feroces, cottidiana assiduitate ei stationem habent, tanquam duo feri ac ingentes molossi ad fimbriam excubantes: qua re adversus improvisae libidinis repentinos impetus, atque obviorum vel familiarium fortuitam ac insanam temeritatem neque cautius neque salubrius quicquam poterit inveniri»: («Innanzitutto due vecchie, rese non meno superbe che indomabili dalla loro triste verginità, stanno ogni giorno, continuamente, in guardia al suo fianco, come due grandi e feroci molossi che dormono sulla soglia: perciò, contro i repentini assalti di una libidine che agisce all'improvviso, e contro la casuale, folle temerarietà di coloro che l'incontrano casualmente o frequentano la sua casa, non si sarebbe potuto trovare espediente più cauto né più salutare»). Ci si avvale sia per la citazione che per la traduzione italiana dell'edizione proposta da Minonzio (2011: I, 456-457). Si veda altresì l'edizione (con traduzione inglese) a cura di Gouwens (2013). Sui rapporti tra Paolo Giovio e Vittoria Colonna si rinvia a Marrocco (2014), Gouwens (2015), Goethals (2015), Michelacci (2018).

intitolato *Inarime*:[43] componimento in esametri latini e dal forte gusto paganeggiante, apparso a Napoli nel 1532 e dedicato «ad illustriss. Victoriam Columniam». Giova osservare come nella canzone tassiana già analizzata (XLIX), come pure nelle due egloghe che prenderemo ora in esame, il poeta bergamasco evochi Ischia col nome letterario coniato da Virgilio nell'*Eneide* (IX, 716), ovvero Inàrime; tale scelta sembra suggerita appunto dalla lettura dell'appena citato poemetto del Capece, nei cui versi sono esposti per mezzo di richiami storico-mitologici i caratteri topografici e le vicende che avevano segnato la storia dell'isola partenopea; in questo scenario l'umanista pontaniano introdusse l'immagine della nobildonna romana in veste di vedova sommamente costernata, destinata a persistere a lungo nel profondo dolore per la scomparsa del marito: «Collibus in solis et litoribus desertis, / aurea perpetuis corrumpens fletibus ora» (260-261).[44]

Lo scenario, proposto dal Capece prima e dal Tasso poi, entro cui si colloca l'ambientazione del lutto della marchesa di Pescara per la scomparsa del d'Avalos, appare una riproposizione di immagini, luoghi e scelte lessicali, evocativi dello stato di cordoglio e afflizione che già la Colonna stessa aveva impiegato nelle proprie *Rime Amorose*,[45] a corredo di versi in cui piange l'assenza del consorte. In questa prospettiva si colloca il sonetto A1: 9 che segna il passaggio dal mite e radioso ambiente ischitano di quando il d'Avalos era ancora in vita, al funesto e solitario sfondo elaborato dalla poetessa come proiezione del proprio stato d'animo determinato dalla scomparsa del prode condottiero. Quest'ultimo scenario prende forma più concretamente in altre liriche colonnesi, ove Ischia viene presentata come la sede eletta per il lutto della marchesa: nel sonetto A2: 29 ella dichiara la decisione di consumare gli anni della vedovanza sull'isola partenopea poiché già luogo diletto al d'Avalos: «Non cangerò la fe' né questo scoglio / ch'al mio Sol piacque …» (12-13); in altri *loci* della sua produzione amorosa la poetessa mette in scena e rinsalda la rappresentazione del suo fiero isolamento (atteggiamento consono alla condizione vedovile) come si può leggere anche nei sonetti A1: 13 e A2: 15, ove figurano espressioni quali «Ristretta in loco oscuro, orrido e solo, / ascosa, e cinta dal proprio martire,» (A1: 13, 9-10), oppure «Vivo su questo scoglio orrido e solo» (A2: 15, 1).

43. SCIPIONIS CAPYCII / INARIME / AD ILLUSTRISS. VICTORIAM COLUMNIAM, / NEAPOLI, APUD JOANNEM SULSBACCHIUM, PRIDIE KLMARTIJ MDXXXII. L'unico esemplare superstite del poemetto risulta essere quello conservato presso la Biblioteca Comunale "Achille Vergari" di Nardò (LE), sotto la coll. XXXV A 24 06. Per tutte le citazioni tratte da questo poemetto, ci si avvale dell'edizione offerta da Altamura (1975: 343-359).

44. «… menerà casta vita sui colli solitari e sui lidi deserti, macerandosi il volto con perpetue lacrime.» (traduzione di Antonio Altamura). *Ibidem*, 359.

45. Sul petrarchismo amoroso della Colonna, oltre alla fondamentale edizione a cura di Toscano (1998), cfr. Adler (2000), Picone (2005), Pisacane (2006) e (2007), Bassanese (2006), McHugh (2013); in Bardazzi (2016) vengono offerti commenti a numerosi sonetti amorosi della poetessa romana.

Sulla scorta del mesto contesto creato dalla Colonna nel rappresentare il proprio stato vedovile, nell'egloga tassiana (CV) la voce che presso le rive di Inarime/Ischia piange dolorosamente il defunto consorte Davalo è quella di Crocale, ninfa primaverile del seguito di Diana e figlia del fiume Ismeno: essa si configura come maschera di Vittoria Colonna e, in quanto signora del luogo in cui si colloca l'ambientazione, invita le altre ninfe ad onorare il sepolcro dell'amato (4-9). Crocale, «colma di gravi empi dolori» (1), si strugge all'idea che il giorno della morte del suo Davalo ritorni annualmente, ma non le riporti il suo amore: viene suggerito in questi versi il tema, già caro agli antichi, della ciclicità del tempo della natura che rinverdisce e fa rinascere i luoghi, contrapposta alla definitiva e drammatica linearità degli avvenimenti umani.[46] La ninfa apostrofa l'amato implorandone il ritorno, seppur per breve tempo, e rafforza la propria disperazione dipingendo Ischia, Procida e il monte Miseno, florido scenario del tempo passato dei felici amori, resi ora un paesaggio desolato; questi luoghi appaiono personificati quasi come delle prefiche, invitati a piangere con la vedova la morte di Davalo:

> Davalo mio, ché non ritorni un'ora
> a viver meco in questo mondo rio?
> ch' a forza indi farò teco partita.
> Vedi Inarime, Procida e Misseno
> ch' imparan da me a piangerti, sì come
> impararo ad amar, né più fiorita
> mostran la vaga fronte o l' ampio seno,
> ma chiamano piangendo il tuo bel nome:
> o belle isole già, già lieto monte,
> ora strane e deserte, orrido e fero,
> squarciate meco per dolor le chiome,
> laceratevi il sen [...]. (21-32).

Da un'attenta lettura di questi versi spiccano due motivi letterari sui quali risulta opportuno soffermarsi. In primo luogo, l'immagine di Crocale/Vittoria, amante affranta che invoca il defunto marito nell'impossibile auspicio di un suo ritorno, richiama la figura di Vittoria Colonna (facilmente riconoscibile nel personaggio *Victoria*) nel poemetto in latino *Inarime*: come già ricordato, ella vi venne rappresentata come una donna prostrata dalla sofferenza per la perdita del marito; nella finzione letteraria, a *Victoria* è affiancata la dea Pallade, la quale appare sdegnata verso gli dei crudeli che assistono alla disperazione del lutto della

46. Si pensi ad esempio al carme V del *Liber* di Catullo nel quale, a corroborare l'invito a vivere intensamente la passione del momento, il poeta impiega il tema del contrasto tra caducità della vita umana e ciclicità della natura che può rinnovarsi in eterno. Quest'ultimo concetto si esprime in particolare nei versi 5-7: «soles occidere et redire possunt / nobis, cum semel occidit brevis lux, / nox est perpetua una dormienda» («il giorno può morire e poi risorgere, / ma quando muore il nostro breve giorno, / una notte infinita dormiremo»). Si cita dall'edizione Gaio Valerio Catullo, *Canti*, traduzione di Quasimodo (1973: 18-19).

sua beniamina senza permettere al d'Avalos il ritorno alle soglie della vita, come il Capece afferma che fu invece concesso a Diana di richiamare in vita Ippolito (248-254). Il secondo motivo da indagare è da ricercarsi nel ricorso all'umanizzazione degli elementi della natura che compartecipano al dolore del personaggio in lutto, motivo già proprio della poesia ellenistica giunto attraverso le *Bucoliche* di Virgilio alla moderna poesia pastorale del Rinascimento ed in particolare al Sannazaro.[47] Come si è visto, nei versi del Tasso la ninfa Crocale esorta la natura a partecipare al suo pianto per la scomparsa dell'amato Davalo e rifiuta di abbandonare il proprio lutto, cosicché il dolore della ninfa trascende la natura umana per assumere una dimensione più ampia, in cui il golfo partenopeo partecipa dello strazio della vedova divenendo un paesaggio orrido e deserto; questo tema della natura che rispecchia la sofferenza del personaggio piangente ricorre analogamente nell'egloga XI dell'*Arcadia*, in cui il pastore Ergasto, maschera sotto cui si nasconde il Sannazaro, sollecita la natura a unirsi al suo pianto per la morte della madre Massilia, dietro alla quale si cela Masella di Santomango, madre dell'intellettuale napoletano (l'amore per la madre scomparsa costituisce infatti uno dei temi centrali dell'*Arcadia*); in questo canto funebre, innalzato da un animo profondamente costernato, la natura viene rappresentata come infeconda, una sterilità determinata dalla morte di Massilia stessa:

> Piangete, faggi e querce alpestre e dure,
> e piangendo narrate a questi sassi
> le nostre lacrimose aspre venture.
> Lacrimate voi, fiumi ignudi e cassi
> D'ogni dolcezza; e voi, fontane e rivi,
> fermate il corso e ritenete i passi. (7-12)
> […]
> Piangete, valli abbandonate e sole;
> e tu, terra, depingi nel tuo manto
> i gigli oscuri e nere le vïole. (16-18).
> […]
> O erbe, o fior, che un tempo excelsi e magni
> re foste al mondo, et or per aspra sorte,
> giacete per li fiumi e per li stagni, (25-27)[48]

Oltre al tema della natura partecipe del sentimento della persona sconsolata per una morte, si possono rilevare altri punti di contatto con la produzione del Sannazaro, quali la contestualizzazione partenopea entro cui si collocano le vicende e la ricorrenza simmetrica dei fatti funesti proposti. L'immagine della devastazione dei luoghi del golfo napoletano a causa della scomparsa di Davalo,

47. Cfr. in merito Caracciolo Aricò (1995), Vecce (2006), Puleio (2003).
48. Ci si avvale dell'edizione Iacopo Sannazaro, *Arcadia*, a cura di Vecce (2013). Sul ruolo della natura nel prosimetro sannazariano, si rinvia allo studio di Vitale (2015).

in cui Ischia, Procida e il monte Miseno perdono la propria ubertosa amenità (24-30), potrebbe derivare dall'egloga XII che chiude il prosimetro del Sannazaro e che si discosta dal mondo arcadico in quanto ambientata a Napoli; si tratta di un lungo compianto per la morte di Filli, moglie del pastore Meliseo, personaggi dietro ai quali si riconoscono Adriana Sassone, moglie di Giovanni Pontano, scomparsa nel 1490, e il Pontano stesso. L'egloga sannazariana si connota per l'indulgere dell'autore ai riferimenti topografici che individuano attraverso un'ampia carrellata il Vesuvio, i luoghi peculiari contigui a Napoli, i corsi d'acqua della Campania, laghi e fonti solforose. In tale contesto, sono oggetto di un'apostrofe Cuma e Baia, già «fonti ameni, e tiepidi» (133), ora luoghi divenuti ricettacolo del dolore di Meliseo e destinati ad essere per sempre evocatori di lutto: «O Cuma, O Baia, o fonti ameni, e tiepidi, / or non fia mai che alcun vi lodi o nomini / che 'l mio cor di dolor non sude e triepidi» (133-135).

Infine, ulteriore suggestione dalla produzione sannazariana sembra giungere dalla I *ecloga piscatoria* del poeta napoletano, in cui Posillipo e Mergellina fanno da scenario per il lamento funebre intonato dal pescatore *Lycidas* nell'anniversario della morte dell'amata *Phyllis*: «Ecce dies aderat caram qua Phyllida terrae/ condidimus tumuloque pias deflevimus umbras,» (8-9),[49] contesto che appare palesemente simmetrico nell'egloga del Tasso in cui Crocale, come già accennato, è colta nella ricorrenza della morte di Davalo: «ch'oggi è quel die / Ch'eterno fine a' miei diletti pose. / O per me sempre fero acerbo giorno» (8-10). Questa simmetria tematica dell'anniversario della morte della persona amata ripropone il *topos* letterario della celebrazione di tale dolorosa ricorrenza, frutto probabile del modello costituito dai versi nei *Rvf* in rievocazione del giorno della morte di Laura,[50] che ricorre in due sonetti della raccolta amorosa della Colonna in riferimento alla morte del d'Avalos: «"Non ti sovvien", l'amico mio pensero / rispose, "che si compie oggi il quart'anno / che ti coverse un doloroso manto?"» (A1: 59, 9-11), oppure «Sperai che … / dal mortal affanno / fosse il cor vinto sì che 'l settimo anno / non s'udisser sì lungi i miei sospiri» (A2: 29, 1-4).

Un significativo punto di contatto tra i versi di Bernardo Tasso e la produzione della sua mecenate è riscontrabile nell'egloga "piscatoria" *Davalo, Crocale, Galatea* (CIX), dedicata al pianto della marchesa di Pescara e incentrata sul tema dell'indissolubilità del vincolo coniugale. Si rileva come nel sonetto A1: 7 la Colonna stessa dichiari di sentire ancor vivo l'ardore del legame con il defunto coniuge, al punto di non temere alcuna nuova scintilla e disdegnare piuttosto l'idea di un nuovo matrimonio;[51] analogamente nel sonetto A1: 30 la poetessa

49. Si cita dall'edizione Putnam (2009: 102).

50. Si pensi ai due sonetti del Petrarca scritti nell'anniversario della morte dell'amata: 278, 14: «O che bel morire era, oggi è il terzo anno!» e 364, 3-4: «poi che madonna e 'l mio cor seco insieme / saliro al ciel, dieci altri anni piangendo».

51. «Di così nobil fiamma Amor mi cinse / ch'essendo morta in me vive l'ardore; / né temo novo caldo, ché 'l vigore / del primo foco mio tutt'altri estinse. / Ricco legame al bel giogo m'avinse / sì

romana ripropone l'immagine di un legame amoroso che sopravvive alla morte dell'amato, vincolo dal quale scaturisce «eterna gloria e onore» (6), seppur motivo di un doloroso ma compiaciuto pianto (1-8):

> Quando Morte fra noi disciolse il nodo
> che primo avinse il Ciel, Natura e Amore,
> tolse agli occhi l'obietto e 'l cibo al core;
> l'alme ristrinse in più congiunto modo.
>
> Quest'è 'l legame bel ch'io prezzo e lodo,
> dal qual sol nasce eterna gloria e onore;
> non può il frutto marcir, né langue il fiore
> del bel giardino ov'io piangendo godo.

Sulla falsariga dei versi colonnesi, il tema del perdurare dell'amore per il defunto consorte e del rifiuto di una nuova unione coniugale viene elaborato più esplicitamente dal Tasso nell'egloga in esame: come nel componimento tassiano poc'anzi analizzato (CV), Inarime/Ischia è lo scenario dove Crocale/Vittoria si abbandona a pianti disperati, richiamando in tal modo l'attenzione della ninfa Galatea, figlia del dio Nereo, del quale questa le propone i favori e il connubio, sdegnati tuttavia dalla protagonista in nome della fedeltà alla memoria dello sposo (1-5). In un armonioso intreccio di mito e di storia, questo componimento si caratterizza per i riferimenti a luoghi o momenti di rilievo nella biografia della coppia Ferrante e Vittoria, quali la nascita nobiliare di Crocale presso il Tevere, «Nacque del Tebro, di reale e chiaro / Sangue […]» (7-8), o il rimando al fatale episodio che aveva esaltato la gloria militare del d'Avalos e di tutta la sua famiglia nella vittoria riportata sul sovrano francese alla battaglia di Pavia (37-45). In ultima analisi, appare opportuno ricordare come il modello innovativo già proposto dal Sannazaro nelle *Eclogae piscatoriae*, ovvero cinque componimenti (e il frammento di un sesto) in versi latini e in forma dialogica che l'autore napoletano pubblicò per la prima volta nel 1526, consista proprio nella sostituzione del tradizionale scenario bucolico popolato da pastori, ninfe e personaggi mitologici con l'umile ambiente dei pescatori del golfo di Napoli, ritratto al modo in cui l'umanista lo vedeva e lo avvertiva; non può dunque non stupire il fatto che il Tasso impieghi l'aggettivo "piscatoria" per quest'egloga, quantunque rinunci a mettere in scena pescatori ed elementi connessi al loro ambiente e si attenga soprattutto alla mitologia classica, pur scegliendo personaggi e contesti marini.

Il desiderio del poeta di attenuare la sofferenza della marchesa di Pescara risulta il motivo ispiratore dell'ode XCI, componimento che assume i contorni

---

che disdegna umil catena il core; non più speranza vuol, non più timore; / un solo incendio l'arse, un nodo il strinse. / Scelto dardo pungente il petto offese, / ond'ei riserba la piaga immortale / per me la face spense ove l'accese; / l'arco spezzò ne l'aventar d'un strale; / sciolse i suo' nodi in l'annodar d'un laccio».

della *consolatio*, il cui scopo consiste nel venire in soccorso ad una persona addolorata per una perdita, al fine di alleggerirne il dolore e riportarla alla ragione.[52] Il discorso consolatorio elaborato dal Tasso prende le mosse dal rilievo di quanto il pianto della Colonna persista e sembri non voler trovare un motivo di cessazione neppure nel constatare come neanche la natura sia immutabilmente ostile (1-15); per contro, la marchesa perdura nel proprio lutto:

> Ma voi nel settim'anno
> Qual nel primo piangete,
> E con gravoso affanno
> Il gran Davalo vostro
> Chiamate or con la voce, or con l'inchiostro. (16-20)

Si rileva in questo componimento il ricorrere di un gioco di rimandi intertestuali che induce ad accostare i versi tassiani a quelli di Vittoria Colonna nella considerazione di un dato cronologico utile alla loro datazione, vale a dire il riferimento al settimo anno dalla scomparsa del d'Avalos, presente nel già citato sonetto colonnese A2: 29, 3-4 «fosse il cor vinto sì che 'l settimo anno / non s'udisser sì lungi i miei sospiri;». Nella finzione letteraria il Tasso condusse in quest'ode una critica all'atteggiamento della sua benefattrice, aderendo apparentemente così alla linea di coloro che impiegano l'encomio non necessariamente e unicamente come strumento di approvazione, entusiastica e acritica, ma piuttosto come veicolo parenetico, latore di consigli, avvertimenti e ammonizioni.[53] In tal modo, nell'invitare la nobildonna alla riflessione sul suo cordoglio, il poeta fece ricorso a immagini tratte dal repertorio mitologico: accennando alla caduta di Fetonte, poiché «Non pianser le sorelle / Sempre [...]» (26-27) ed evocando di seguito la morte di Achille per la quale non «pianse il figlio ad ognor Tetide invano» (30). Tra le righe, celato nel riferimento mitologico, il Tasso espresse un giudizio sul prolungato lutto della Colonna, difatti quell'«invano» risulta un preludio all'esortazione che segue ad orientare in modo più costruttivo la propria attività poetica, a creare un'immagine eroica dello sposo, incensandone la grandezza delle gesta militari:

> Ritogliete la mente
> A l'empia doglia acerba,
> E scrivete altamente,
> Chiara illustre Vittoria,
> Del gran Davalo vostro eterna istoria.

52. Sulla *consolatio* in epoca umanistico-rinascimentale si vedano Chiecchi (2005), Gorris Camos (2012) e Stroppa - Volta (2019).

53. L'encomio assunse tale duplice registro già durante il primo secolo d. C., allorché intellettuali e letterati si trovavano nella condizione di dialogare con chi deteneva un potere assoluto, il Cesare. Cfr. in merito Rosati (2011: 265-280, 267).

Ch'a voi sola si serba
Peso così onorato:
Voi potete superba
Gir di sì grave obietto;
Et ei di stil si puro e si perfetto. (46-55)

Come si può evincere da questi versi il Tasso ribaltava quanto dichiarato dalla Colonna stessa nel sonetto proemiale della raccolta amorosa, in cui ella precisava di impiegare la propria scrittura soltanto per manifestare all'esterno l'intimo dolore e non come strumento di esaltazione e accrescimento della gloria del suo "bel Sole", fuor di metafora Ferrante d'Avalos, giungendo ad affermare quanto l'addolorasse essere colei che con i propri versi poteva addirittura sminuire la gloria del valoroso condottiero: «ch'io scemi la sua gloria assai mi dole:» (6). Quantunque la poetessa romana escludesse manifestamente che la sua umile Musa fosse in grado di rendere immortale la gloria del defunto consorte, l'autore bergamasco proponeva in quest'ode un rovesciamento delle antiche consuetudini della tradizione letteraria, che volevano l'opera di illustri poeti a immortalare le gesta eroiche di grandi uomini d'arme; egli indicava infatti una voce poetica femminile, quella della vedova marchesa, come l'unica adatta a rendere eterne le imprese guerresche del d'Avalos, il quale

Con l'armi e col consiglio
Ruppe al gran Re de' Franchi il fero ciglio:
Onde d'eterno onore
S'ornò l'altera chioma,
Sì che del suo splendore
Vivranno i chiari raggi, (39-44)

L'esortazione che il Tasso rivolse alla Colonna a cimentarsi nella tematica encomiastico-cavalleresca al fine di perpetuare la memoria dello sposo si configurava come una conferma e un ulteriore stimolo di quanto già espresso dal Bembo nel sonetto «Cingi le costei tempie de l'amato» (CXXXIX),[54] edito nella raccolta poetica del 1530 e scritto in risposta alla lirica colonnese 71 «Ahi quanto fu al mio Sol contrario il fato!», con cui la poetessa romana esortava il grande letterato veneziano a celebrare le gloriose imprese cavalleresche del d'Avalos; con tale componimento responsivo il Bembo declinava l'invito della Colonna, modulando piuttosto i toni dell'encomio sull'esaltazione del casto e immutato amore coniugale e delle potenzialità poetiche della vedova marchesa di Pescara: egli esortava Apollo a incoronarle il capo d'alloro, in quanto col suo «verso alto et purgato» (4) ella sovrastava tutti i suoi poeti. In breve, Vittoria veniva pubblicamente investita dall'autore delle «Prose della volgar lingua» dell'*auctoritas*

54. Ci si avvale dell'edizione delle *Rime* offerta da Donnini (2008: I, 343-44).

poetica che le consentiva di conferire fama perenne al nome del grande condottiero attraverso le proprie rime, ribaltando in tal modo il consolidato stereotipo dell'intrinseca inferiorità intellettuale della donna.

Il sonetto del Bembo aveva visto la luce circa due anni prima rispetto all'approdo di Bernardo Tasso alla corte d'Ischia, tale dato suggerisce che la nobildonna avesse già impiegato la propria penna per glorificare le gesta eroiche del marito, secondo l'auspicio del letterato veneziano; ciò porta a considerare l'occasione della composizione dell'ode da parte del Tasso come uno strumento culturale teso a legittimare il valore della scrittura di Vittoria Colonna nei ranghi e nella pratica della poesia ufficiale. In quest'ottica il mecenatismo della marchesa sarebbe stato finalizzato anche ad affrancare la donna dal subalterno ruolo di lettrice, in una società intellettualmente monopolizzata dagli uomini: nell'ode tassiana la poetessa romana veniva difatti esortata a esercitare una sublime funzione della letteratura, quella di riscattare dall'oblio della morte il nome della persona oggetto del canto. I versi tassiani avrebbero pertanto amplificato quel mito della nobildonna che era già andato costituendosi, ovvero quello della valente poetessa e vedova austera che metteva la propria ispirazione al servizio della gloria imperitura dell'eroico sposo. Siffatta immagine fu sancita tanto dalle rime di grandi protagonisti della letteratura del tempo, quali Ludovico Ariosto[55] e Matteo Bandello,[56] quanto dalle arti figurative:[57] si pensi a titolo esemplificativo al celebre ritratto della marchesa di Pescara, raffigurata in abiti vedovili e col capo cinto di alloro, che Paolo Giovio si era procurato per la sua collezione allora ubicata presso la villa di Borgovico (a poca distanza da Como). Sebbene tale dipinto sia andato perduto, di esso è pervenuta la copia eseguita da Cristofano dell'Altissimo per conto del duca Cosimo I de' Medici, oggi conservata alla Galleria degli Uffizi (fig. 1).

Risulta infine opportuno osservare come la sperimentazione poetica attuata dalla Colonna, che consiste nell'accostare stilemi propri del petrarchismo amoroso a temi e contenuti biografici pertinenti alle vicende belliche del d'Avalos, produca in alcuni componimenti, fra cui il sonetto 6, un effetto piuttosto suggestivo e originale, giungendo a proporre una sorta di ibridazione, decisamente nuova nel panorama del petrarchismo dell'epoca. In tale sonetto la poetessa esaltava l'ultima impresa bellica di Ferrante, ovvero quel determinante fatto d'armi svoltosi alle porte di Pavia nella notte fra il 23 e il 24 febbraio 1525, che vide schierate le truppe imperiali di Carlo V e l'esercito francese guidato dal re Francesco I e si concluse nel corso di poche ore, in ragione delle strategie militari messe in atto dal d'Avalos, segnando le sorti della battaglia a favore dell'esercito spagnolo:

55. Si vedano in proposito Ordine (1991) e Weaver (2019).
56. Cfr. Magalhães (2019: 165-176).
57. Sulle raffigurazioni artistiche di Vittoria Colonna in abiti vedovili, si rinvia a Donati (2019: 344-347).

A le vittorie tue, mio lume eterno,
non gli die' 'l tempo e la stagion favore;
la spada, la virtù, l'invitto core
fur i ministri tuoi la state e 'l verno.

Prudente antiveder, divin governo
vinser le forze averse in si brev'ore
che 'l modo a l'alte imprese accrebbe onore
non men che l'opre al bel animo interno.

Viva gente, real animi alteri,
Larghi fiumi, erti monti, alme cittadi
Da l'ardir tuo fur debellate e vinte.

Salisti al mondo i più pregiati gradi;
or godi in Ciel d'altri trionfi veri,
d'altre frondi le tempie ornate e cinte.

****

2. Lo scambio epistolare intercorso tra Bernardo Tasso e Vittoria Colonna consente di arricchire ulteriormente il quadro della presente indagine, portando a comprendere più concretamente i motivi, le occasioni e le dinamiche che stavano alla base dei loro rapporti. Sebbene da alcune espressioni contenute nelle missive del poeta, quali «Le lettere di vostra Signoria Illustrissima piene di una infinita cortesia», «La lettera di V. Sig. piena d'amore» o «la lettera che, mi havete scritta», si possa desumere chiaramente quanto cospicuo sia stato il loro carteggio, non risultano lettere superstiti della Colonna al Tasso; sono invece pervenute cinque epistole da lui indirizzate alla marchesa, tutte prive di data. Si procederà dunque a tale riguardo ad una proposta di datazione attraverso il rilievo e l'analisi di elementi che inducono a collocare tali testi epistolari in due diverse fasi dei rapporti tra il poeta e la marchesa.

Quattro di queste missive furono pubblicate per la prima volta a Venezia, nel 1549, nella raccolta di «Lettere di M. Bernardo Tasso. Intitolate à Monsignor d'Aras»,[58] ovvero il potente cardinale francese e futuro viceré di Napoli (1571-1575) Antoine Perrenot de Granvelle; una quinta lettera vide la luce per

58. LE LETTERE / DI M. BERNARDO / TASSO. / Intitolate à Monsi.or d'Aras. / *Congratia, & priuilegio del sommo Pontefice / Paolo III e dell'Illustrif. Senato Vinitiano / per anni dieci*. / [fregio decorativo] / IN VINEGIA / NELLA BOTTEGA D'ERASMO / DI VINCENZO VALGRISI: / M. D. XLIX. Le epistole indirizzate alla Colonna confluirono successivamente, mantenendo il medesimo ordine di disposizione adottato nella *princeps*, nel volume *Li tre libri delle Lettere, Alli quali nuovamente s'è aggiunto il quarto libro*, edito a Venezia presso i torchi di Gironimo Giglio nel 1559 (cc. 50-52), per il quale si veda l'edizione anastatica offerta da Rasi (2002), lavoro di cui ci si avvale in questa sede per tutte le citazioni tratte dalle lettere di Bernardo Tasso, salvo diversa indicazione.

la prima volta a Roma, nel 1554, all'interno dell'antologia «Lettere di tredici huomini illustri»,[59] curata dal poligrafo Dionigi Atanagi. Tali epistole risultano strettamente connesse col rapporto mecenatesco costituitosi tra la Colonna e il Tasso e sono pertanto connotate da moduli, motivi e artifici retorici propri del linguaggio laudatorio della cerchia di artisti e letterati che ruotano attorno a un mecenate.

Un esempio emblematico di siffatta prassi epistolografica si può trarre dalla lettera che risulta terza in ordine di disposizione nella *princeps*; da tale testo epistolare si possono cogliere i riflessi dell'intrinseca debolezza dei poeti di corte, sia in termini economici che di *status* sociale; una realtà effettiva all'epoca per il Tasso, autore non particolarmente affermato sulla scena letteraria, che a quell'altezza cronologica aveva dato alla luce una sola raccolta di rime, il «Libro primo degli Amori»,[60] apparsa a Venezia nel 1531. In questa missiva il poeta ricorse ad alcuni stilemi propri della deferenza cortigiana e li amplificò attraverso l'impiego del *topos* caratteristico della *laudatio* che prevede la diminuzione dell'autore e della sua opera di contro alla magnificazione dei meriti del dedicatario,[61] sicché in questo testo l'innalzamento della Colonna assolve una funzione di ossequio, con speculare svilimento del valore del Tasso e dei suoi versi:

> Io so che le mie compositioni non sono tali, qual'è la virtù del suggetto et quali vorrebbe il mio desiderio, et questo è stato piuttosto difetto d'ingegno e di giudicio che di volontà, perché io non solo ho desiderato, ma procurato di farle tali, che se non mostrassero si naturale l'infinita bellezza de l'animo vostro (che impossibile sarebbe), almeno ne mostrassero alcuna simiglianza. Et poichè é mancato il potere et non il volere, v'appagherete più del mio desiderio che de l'effetto, et misurando da l'animo mio la qualità de la cosa, mi giudicherebbe, se non grato pagatore de l'obligo, che io debbo havervi de' grandi meriti vostri et de le picciole forze mie.[62]

Nella seconda missiva ritorna quella servile asserzione, già espressa nell'epistola dedicatoria della sezione «Egloghe et elegie» del «Libro secondo degli Amori», indirizzata a Vittoria, secondo cui è il poeta ad acquisire immortalità per sé e per la sua opera grazie al valore del dedicatario. Per amplificare tale principio,

59. DE LE LETTERE | DI TREDICI HVOMINI | ILLVSTRI LIBRI | TREDICI. | [Fregio decorativo] | GLI AVTORI. | Il Vesc. di Baiùs. | Il Sanga. | Il Guidiccione. | Il Vescovo di Verona. | M. Franc. della Torre. | Il Sadoleto. | L'Ardinghello. | M. Marcant. Flaminio. | Il Giovio. | Il Tasso. | M. Annibal Caro. | M. Claudio Tolomei. | M. Paolo Sadoleto, Vesc. | di Carpentràs. | [I nomi sopra riportati sono disposti in due colonne, la seconda inizia col nome del Flaminio] | Con privilegio del sommo Pontefice per X anni. |, cc. 406-407. L'opera fu edita a Roma, «per Valerio Dorico, et Luigi fratelli, nel mese di marzo 1554», a cura di Diogini Atanagi. D'ora in poi, Atanagi (1554).
60. LIBRO PRIMO DE GLI | AMORI DI BER- | NARDO TASSO. |. [Colophon: «In Vinegia per Giovan Antonio & Fratelli da Sabbio. MDXXXI»].
61. Paoli (2009: 84).
62. Tasso, *Lettere* (2002: I, 117-118).

l'autore impiegò un'elaborazione testuale che, come in un gioco di riverbero, consente di desumere come la Colonna si fosse degnata di esprimere il proprio apprezzamento per i componimenti del Tasso conferendovi ulteriore lustro:

> Se l'obligo, ch'io debbo haver à V. S. dee aguagliare i benefici, che da me sono stati ricevuti da lei; io mi risolvo di dover' esservi sempre obligato: perche à quel segno non aggiungono le forze mie. Et certo che quella è nuova forma di liberalità: et di cose, delle quali l'huomo ragionevolmente ne dee più tosto esser avaro, che liberale. Molti sono trovati et in questo, et ne passati secoli, che hanno donati stati, danari, robbe, et altrui beni di Fortuna, ma la gloria niuno, ch'io sappia, fuora che voi; che con dispensare ne le mie compositioni le vostre istesse lodi procurate di farmi imortale de le glorie vostre. La bellezza, la varietà, la vaghezza, il candore, che mi scrivete di conoscere le mie canzoni, sono frutti nati dalla semenza de meriti vostri, sparsi da voi nell'arido campo de l'ingegno mio, ma non però tali, che aguagliono di gran lunga il seme [...].[63]

Il brano appena citato ci fa comprendere come il concetto che l'autore bergamasco volle evidenziare in questa epistola sia quello della propria fama che sarebbe stata perpetuata in virtù del prestigio della Colonna; inoltre nel prosieguo della medesima lettera egli lasciava intendere come l'autorevolezza della sua mecenate, esponente di spicco della scena politica e letteraria, potesse assicurare ai suoi versi un particolare interesse da parte del pubblico e, implicitamente, protezione da eventuali critiche a cui le rime sarebbero potute andare incontro: «Ne so qual cagione vi muova à spogliarvi delle vostre proprie lodi, per honorare le cose mie: lequali da se, et senza gli ornamenti del nome vostro non meriterebbero forse d'essere ne vedute, ne lette».[64] Questo passo risulta la pennellata finale a conferma del quadro proposto dai recenti studi sul sistema delle dediche,[65] secondo cui ogni possibile connessione instaurabile tra un'opera e un esponente altolocato della nobiltà o della gerarchia ecclesiastica poteva accrescere il prestigio dell'autore e dell'opera stessa sulla scena culturale.

Dall'analisi della prima missiva della raccolta edita nel 1549 spicca più distintamente un aspetto di primaria importanza nell'ambito della presente ricerca, ovvero il carattere venale della relazione instauratasi tra la nobildonna e il poeta. In essa il Tasso feceva riferimento alla munifica protezione della marchesa di Pescara, ringraziandola esplicitamente per i "dinari" ricevuti, frutto remunerativo della propria composizione di opere encomiastiche; non deve peraltro stupire se il letterato bergamasco esprimeva tale concetto in linea con le regole della cortigianeria, vale a dire attraverso l'impiego di toni di smaccata adulazione nei confronti della sua benefattrice e per mezzo del ricorso al modulo retorico della contrapposizione, amplificata nei termini, tra

63. *Ibid.,* 116.
64. *Ibid.,* 116-117.
65. Paoli (2009: 35-36).

l'incommensurabile "altezza de l'animo" della mecenate e la "bassezza" della condizione del poeta:

> Io non era in dubbio, Ill.ma S.ra mia, che non fusse maggior la cortesia di V. S. che'l merito mio, perche quella è si grande, et questo si poco, che sarebbe del tutto priuo di giudicio chi ne dubitasse: ma non pensava io però, che fusse tanta, che facesse torto al uostro giudicio: ilquale conosce, che con si larga misura non s'ha da misurare il mio merito, ma dubito, che habbiate piu tosto à l'altezza de l'animo uostro, che è la bassezza de la mia conditione uoluto sodisfare. Né sò s'io vi debba haver maggior obligo ò per li dinari che m'havete mandati, ò per la lettera, che m'havete scritta, perche quelli possono supplire à le mie necessità, questa può honorare il nome mio. Io vi ringratio de l'uno et de l'altro, non per mostrare almeno con le parole il desiderio, che ho di pagarla con gli affetti. Su questo mezzo penserò fra me medesimo com'io possa uscir di quest'obligo, il che, anchor che non mi paia agevole, sodisfarò al meno à la mia volontà con l'haver desiderato et procurato di farlo.[66]

Si comprende dalle tre lettere fin qui prese in esame come possa essersi articolato, secondo quanto la critica ha rilevato in merito all'*iter* di pubblicazione di opere sorte nell'ambito del patronato editoriale, il rapporto tra la Colonna e il Tasso pertinente al «Secondo libro degli Amori». Le espressioni di apprezzamento e il riconoscimento economico rivolto al poeta che si ricavano da tali missive scaturiscono presumibilmente dalla lettura personale della Colonna del volume a stampa, che l'autore le avrebbe inviato prima ancora della vera e propria diffusione dell'opera: in linea con il sistema delle dediche, la marchesa di Pescara –in quanto mecenate e dedicataria sia di una delle quattro sezioni della raccolta che di un numero cospicuo di componimenti– doveva essere a buon diritto fra i lettori privilegiati del «Secondo libro degli Amori».[67] Il quadro sin qui delineato consente dunque di far risalire queste tre epistole ad un periodo di poco successivo al soggiorno ischitano del Tasso, quindi a poca distanza dalla pubblicazione della suddetta raccolta poetica apparsa a Venezia nel 1534, allorché egli era già entrato al servizio di Ferrante Sanseverino, principe di Salerno, alla cui moglie l'opera è dedicata nel suo complesso.

Le altre due epistole superstiti della corrispondenza tra il Tasso e Vittoria Colonna possono essere associate l'una all'altra in ragione della forma espositiva e, più specificamente, del riferimento che in entrambe il poeta fa ad una relazione passata che stava rinverdendo nel quadro di un rinnovato rapporto di mecenatismo; in entrambe egli oscilla tra i piani temporali del ricordo di una gratitudine nata in passato, dell'impegno nel mantenimento di un legame clientelare per il presente e dell'auspicio di non essere escluso dalla grazia della nobildonna. A tal proposito, nella quarta lettera della *princeps*, scritta da Salerno,

66. Tasso, *Lettere* (2002: I, 115-116).
67. Per approfondimenti su tali dinamiche del mecenatismo del torchio, cfr. in particolare la sezione «Il patrono quale lettore privilegiato» del volume di Paoli (2009: 40-41).

si legge: «Voi che sete in gratia di Dio, siatemi cosi liberale hora, e per l'avvenire del vostro aiuto, & del vostro favore, come sete stata per lo passato delle vostre facoltà». Il fatto che questo testo epistolare si connoti per la pregnanza di termini pertinenti al campo semantico della religiosità, venato di concetti di stampo valdesiano[68] che suggeriscono lo sviluppo delle relazioni tra il poeta e Vittoria Colonna sulla scia della temperie spirituale che pervase il Regno di Napoli a partire dagli anni Trenta,[69] può corroborare l'ipotesi che vede nel motivo portante di questa lettera responsiva la commissione di un componimento di carattere devozionale, che il poeta, pur avendo espresso la propria inquietudine spirituale, si impegnava ad assecondare: «Io farò quell'hinno, che mi commandate».[70] Da questo passo si desume come la generosa nobildonna si avvalesse della penna del letterato bergamasco per la realizzazione di componimenti poetici, portando a corroborare la tesi proposta in questa sede, secondo cui i versi encomiastici con cui il Tasso dipinse il ritratto della marchesa di Pescara non siano stati concepiti in modo del tutto spontaneo o dal puro sentimento di ammirazione dell'autore verso di lei, ma siano piuttosto frutto di un'effettiva committenza affidata al poeta in funzione degli interessi personali della mecenate.

Sebbene di sapore ben diverso, l'epistola edita nel florilegio delle «Lettere di tredici huomini illustri» si lega al testo appena citato per la medesima attitudine alla riconoscenza per la generosità della nobildonna verso il Tasso, che prende forma attraverso la contrapposizione fra l'essere stato servitore per scelta e il trovarsi al presente a doverlo essere per obbligo: «Duolmi, che dove prima io vi era servidor per elettione, hor sia sforzato di esservi per obligatione». La cifra distintiva di questa lettera risulta essere l'esaltazione della munificenza della Colonna, che si esprime in talune formule, quali «liberale, & magnanima», «i doni della vostra grande liberalità», per poi farsi ancor più esplicita nel congedo, in cui il Tasso fa ulteriore riferimento alla magnanimità e alle ricchezze materiali da lei destinategli ancora una volta con «larga mano»:

> Io dunque vi honoro, et osservo, et per debito, et per volontà, senza speranza di merito alcuno, et riconoscerò sempre ogni gratia, che V. Sig. Illustriss. degnerà di farmi, dalla sua infinita cortesia, poiché voi ricca, liberale, magnanima, in altrui volete, et con larga mano, le vostre ricchezze dispensare.[71]

68. Per una lettura "valdesiana" di questa epistola, si rinvia al nostro contributo Magalhães (2012: 191-193), ove avevamo proposto per questa missiva una datazione attorno al 1542; il presente studio offre dunque l'occasione di riconsiderare tale interpretazione e di proporre invece una datazione anteriore, ovvero attorno al 1537.

69. Sulla spiritualità di Bernardo Tasso, oltre agli studi già citati in nota 1, si vedano Magalhães (2012), Zuliani (2013), Morace (2014b) e Girardi (2018b). La bibliografia riguardante l'orientamento religioso della Colonna risulta piuttosto ampia, ci si limita a segnalare solo alcuni fra i più rilevanti studi: Casapullo (2003), Forni (2005) e (2009), Girardi (2010), Laurenti (2013b), Fragnito (2016), Bowd (2016), Campi (2016), Carinci (2016).

70. Tasso, *Lettere* (2002: I, 119).

71. Atanagi (1554: 407).

Entrambe le epistole riportano il riferimento sia a un'esperienza mecenatesca pregressa, ovvero quella individuata in relazione al «Libro secondo degli Amori», che a un rapporto della medesima natura nel presente: sulla base dei dati disponibili pertinenti ai testi tassiani a stampa dedicati alla Colonna, tale rapporto andrebbe circoscritto alla pubblicazione del «Libro terzo degli Amori», apparso a Venezia, nel 1537.[72] Le due missive, in particolare quella edita nella silloge di «Lettere di tredici huomini illustri», alludono a una cospicua somma di denaro elargita dalla Colonna al Tasso, nondimeno ben poco cospicui sono i versi a lei dedicati in tale raccolta poetica, al punto da creare un nodo interpretativo dal quale risulta piuttosto difficile districarsi: in essa non figurano riferimenti espliciti all'«hinno» da lei commissionato e nell'edizione del 1560 delle *Rime*[73] tassiane appare un solo sonetto riportante la didascalia «A la marchesana di Pescara», indicazione questa assente nella *princeps*. Resta pertanto aperta alle indagini la possibilità di appurare la presenza della figura di Vittoria Colonna in altri componimenti del «Libro terzo degli Amori».

****

3. Sulla base del percorso di indagine fin qui condotto, risulta opportuno fornire ulteriori riflessioni che permettano di delineare con più precisione il quadro entro cui si collocano i rapporti tra Vittoria Colonna e Bernardo Tasso alla corte d'Ischia. La critica attribuisce sovente al loro legame il carattere di un'amicizia tra letterati[74] sorta nell'ambito di un presunto "cenacolo"

72. *Libro Terzo de gli Amori di Bernardo Tasso*, in Vinegia, per Bernardino Stagnino, 1537.

73. RIME / DI MESSER / BERNARDO / TASSO. / DIVISE IN CINQVE / libri nuovamente stampate. Con la sua / Tavola per ordine di alfabetto. / CON PRIVILEGIO. / IN VINEGIA APPRESSO GABRIEL / GIOLITO DE' FERRARI. / M D L X. /, c. 232.

74. Nella sua monumentale opera biografica dedicata alla poetessa romana, Alfred von Reumont dimostrava di ignorare i rapporti di mecenatismo intercorsi tra la Colonna e il Tasso, confinando il motivo della presenza del poeta bergamasco sull'isola partenopea a una mera visita resa alla nobildonna: «Vittoria passò probabilmente la maggior parte dell'anno 1533 ad Ischia, donde mantenne un vivo commercio epistolare. Né le mancarono le visite di conoscenti e di altri, specialmente di letterati. Fra questi fu Bernardo Tasso, il quale, a cagione del suo ufficio di segretario di Ferrante Sanseverino, principe di Salerno, nel quale entrò dopo il 1531, per molti anni dimorò nell' Italia meridionale», cfr. Reumont (1892: 133). Seguendo tale linea interpretativa anche Fortunato Pintor inquadrava le relazioni tra Vittoria e il poeta nell'ambito di un sodalizio alla corte isolana: «Circa il 1533 s'inizia, nell'amicizia tra il Tasso e la Colonna, e si riflette del pari nelle liriche, un nuovo periodo. In quell'anno Bernardo fu nell'isola d'Ischia, ospite della marchesa [...]», cfr. Pintor (1899: 104). Infine non deve stupire che Edward Williamson, biografo di Bernardo Tasso, abbia attribuito alla produzione lirica in lode della Colonna un tono di pura casualità: «In 1533 Tasso visited Vittoria at Ischia, and thereafter he portrayed her in the character of a widow […]», cfr. Williamson (1951: 60).

letterario tenuto dalla nobildonna al Castello dei d'Avalos;[75] siffatta linea interpretativa esclude conseguentemente le reali dinamiche e le implicazioni economico-sociali che caratterizzarono tali relazioni. La presente ricerca ha cercato di mettere in luce come il concetto di una *sodalitas* umanistica sia in realtà uno stereotipo ai cui contorni le relazioni tra il poeta bergamasco e la nobildonna aderirono, ma dal quale si scostò la sostanza stessa del rapporto, poiché connessa ad una prassi mecenatistica coerentemente inserita entro la rigida stratificazione sociale delle corti rinascimentali.[76] Quantunque la piccola corte personale di Vittoria Colonna si collocasse all'interno della più ampia sede ufficiale della famiglia d'Avalos, essa si configurò come un florido centro di elaborazione di temi e simboli funzionali a corroborare l'ineccepibile immagine della marchesa di Pescara presso gli ambienti culturali e aristocratici del tempo per mezzo delle arti figurative[77] e di testi a stampa: come per altre donne appartenenti al ceto nobiliare dell'epoca, la letteratura encomiastica rappresentò per la marchesa di Pescara un irrinunciabile corredo e complemento del proprio potere.

In questa prospettiva la scrittura poetica del Tasso si allineò alla politica culturale e propagandistica promossa dalla nobildonna romana presso la corte ischitana, giungendo alla creazione di una figura muliebre paradigmatica della società cinquecentesca, alla quale il poeta bergamasco diede forma per

75. La tendenza da parte della critica a definire la corte personale di Vittoria Colonna al Castello d'Ischia come un "cenacolo" letterario è stata fortemente influenzata dal contributo di Thérault (1968). Il carattere divulgativo dell'opera e la marcata idealizzazione della figura della marchesa di Pescara da parte dell'autrice francese sono avvertibili sin dal titolo stesso (*Un cénacle humaniste de la Renaissance autour de Vittoria Colonna châtelaine d'Ischia*), che attribuisce alla Colonna la titolarità della castellania d'Ischia; prerogativa che spettava invece alla famiglia d'Avalos, prima a Costanza e dal 1541, anno della morte della nobildonna, al nipote Alfonso. La definizione di "cenacolo" proposta dalla Thérault risulta piuttosto frutto del clima e degli ideali di emancipazione femminile che caratterizzarono gli anni Sessanta, culminanti proprio nell'anno in cui la monografia vide la luce, il 1968: in un momento in cui si contestava l'asservimento della donna a un ruolo domestico o comunque subalterno, la figura di Vittoria Colonna doveva senza dubbio apparire un emblema di donna erudita e socialmente autonoma al punto da poter animare un cenacolo letterario frequentato da uomini di solido spessore culturale, elevandosi in tal modo alla loro stregua. Ben diverso fu invece il contesto entro cui si colloca la parabola esistenziale della nobile romana, segnato da diversi condizionamenti sociali dovuti all'appartenenza al genere femminile; una realtà evocata dalla Colonna stessa a partire dal sonetto proemiale della raccolta amorosa, nonché in alcune delle sue lettere, tra cui quella rivolta al datario di Clemente VII, datata Ischia, 8 novembre 1525, nella quale ella faceva riferimento alla propria «depressa condition feminile». Cfr. Pasolini (1901: 29). Tra gli studi che seguono la linea interpretativa della Thérault si collocano: Pesole (2006), Robin (2007), Ranieri (2010).

76. Entro l'ampia bibliografia dedicata al sistema delle corti del Rinascimento, cfr. almeno Merlin (1986), Muto (1992), Dean (1994), Fantoni (1994), Folin (2010), Mafrici (2012).

77. La rappresentazione e promozione della propria immagine fu attentamente curata dalla nobildonna anche attraverso le arti figurative, cfr. in merito Och (2002), Cupperi (2007), Freuler (2016). Per una messa a punto del dibattito attorno ai ritratti di Vittoria Colonna, cfr. Donati (2019: 335-347).

mezzo dell'impiego di immagini iperboliche e di un linguaggio eulogistico che trascendono il dato umano, tanto da sconfinare nella finzione letteraria. Rilevante per il momento storico in cui le liriche tassiane videro la luce, risulta il fatto che, oltre ai tradizionali *topoi* letterari propri dell'encomio rivolto alle mecenati del tempo, l'autore bergamasco abbia aggiunto la celebrazione del talento poetico della Colonna, legittimandola ad assurgere a figura emblematica dell'emancipazione femminile nel campo della scrittura letteraria. D'altro canto, consapevole dei propri obblighi comportamentali e della loro ricaduta in termini dinastici, a maggior ragione in seguito alla morte del consorte, Vittoria Colonna non trascurò d'essere ritratta in veste di vedova irreprensibile, come pubblico suggello di una condotta casta e dell'indissolubilità del vincolo matrimoniale. In tal modo il poeta stabilì un rapporto intertestuale con i versi attraverso cui la Colonna stessa si era rappresentata quale vedova fiera del proprio dolore e desiderosa di un pubblico riconoscimento della propria fedeltà alla memoria del coniuge: «D'arder sempre piangendo non mi doglio; / forse avrò di fedele il titol vero, / caro a me sovr'ogn'altro eterno onore.» (A2: 29, 9-11). Il Tasso offrì dunque un'incisiva testimonianza della dignità vedovile di Vittoria Colonna mediante i tre componimenti dedicati al suo lutto, con i quali il poeta inserì l'immagine della vedova d'Avalos all'interno di una rassicurante nicchia di santità viduale, fornendo ai lettori un mirabile modello d'amore perenne.

Le lettere del Tasso qui esaminate costituiscono una testimonianza di primo piano per lo studio del profilo di Vittoria Colonna quale mecenate e, più in generale, danno prova della diffusa condizione di fragilità dei letterati cortigiani nel Cinquecento: esse si configurano come un fedele riflesso di quella politica di patronato, fortemente promossa dalle signorie rinascimentali, ove scrittori e artisti dovevano in qualche misura contrattare il proprio ruolo con i detentori del potere economico e politico, nell'intento di ottenere protezione e l'agognato inserimento presso una corte. Tali missive svelano in modo chiaro i retroscena delle relazioni intercorse tra la Colonna e il Tasso, attestando il carattere venale dell'attività poetica dell'autore bergamasco e come il suo rapporto con la marchesa di Pescara fosse inquadrato nell'ambito di uno specifico negoziato tra *patronus* e *cliens*.

In definitiva, i componimenti lirici in lode della nobildonna vanno ricondotti a quella tipologia di letteratura eulogistica d'occasione, propria di una struttura istituzionale fortemente gerarchizzata, dove l'encomio viene tessuto in funzione degli interessi sociali o politici di chi ricopre un ruolo di potere. Da tale prospettiva consegue che i versi commissionati al Tasso si configurino come un bene durevole, atto a diffondere e a perpetuare un'immagine sublimata della mecenate in campo culturale e politico: Vittoria Colonna ne esce effigiata con i propri attributi dinastici, magnificata per la sua onestà vedovile, per le sue virtù morali, poetiche e spirituali, nonché per il sostegno economico da lei rivolto allo sviluppo della cultura letteraria.

Figura 1
Cristofano dell'Altissimo, *Ritratto di Vittoria Colonna*,
Firenze, Galleria degli Uffizi.

Bibliografia

Adler, Sara M., «Strong Mothers, Strong Daughters: The Representation of Female Identity in Vittoria Colonna's "Rime" and "Carteggio"», *Italica*, 2000, 3, 311-330.

Alighieri, Dante, *Vita Nova*, a cura di Guglielmo Gorni, in *Opere*, edizione diretta da Marco Santagata, Milano, Mondadori, 2011, vol. I, 747-1063.

Altamura, Antonio (a cura di), *Inarime*, in *Antologia poetica di umanisti meridionali*, a cura di Antonio Altamura, Francesco Sbordone, Emilia Servidio, Napoli, Società Editrice Napoletana, 1975, 343-359.

Ariani, Marco, «Canto I.'Alienatus animus in corpore': deificazione e ascesa alle sfere celesti», in *Cento canti per cento anni*, «Lectura Dantis Romana», *Paradiso*, a cura di Enrico Malato e Andrea Mazzucchi, Roma, Salerno Editrice, 2015, vol. III, 27-60.

Arbizzoni, Guido, «Bernardo Tasso», in *Autografi dei letterati italiani*. *Il Cinquecento*, a cura di Matteo Motolese, Paolo Procaccioli, Emilio Russo, vol. II, Roma, Salerno Editrice, 2013, 345-358.

Atanagi, Dionigi (a cura di), *De le lettere di tredici huomini illustri*..., Roma, per Valerio Dorico, et Luigi fratelli, 1554.

Baernstein, Renée P., «In Widow's Habit: Women between Convent and Family in Sixteenth-Century Milan», *The Sixteenth-Century Journal*, XXV, 4 (1994), 787–807.

Bardazzi, Giovanni, «Le rime spirituali di Vittoria Colonna e Bernardino Ochino», *Italique. Poésie italienne de la Renaissance*, IV (2001), 61-101.

—, «Florilegio colonnese. Trenta sonetti commentati di Vittoria Colonna», *Per leggere*, XXX, (2016), 8-70.

Barucci, Guglielmo, *«Ad imitazione de' buoni poeti Greci e Latini». Il libro «Hinni et ode» di Bernardo Tasso*, Tesi di dottorato in Storia della Lingua e della Letteratura Italiana, tutore Prof. Francesco Spera, a.a. 2001-2002, Università degli Studi di Milano.

—, «Sintassi e spazio strofico nelle odi di Bernardo Tasso: la continuità come elemento classico», *Studi Tassiani*, LI (2003), 15-41.

Bassanese, Fiora A., «Vittoria Colonna's Man/God», *Annali d'Italianistica*, (2007), XXV, 263-274.

Bembo, Pietro, *Lettere*, edizione critica a cura di Ernesto Travi (1529-1536), Bologna, Commissione per i testi di lingua, (1987-1993), 4 voll.

—, *Le Rime*, edizione a cura di Andrea Donnini, Roma, Salerno editrice, 2008, 2 voll.

Bianco, Monica, «Rinaldo Corso e il Canzoniere di Vittoria Colonna», *Italique*, I, (1998), 35-45.

Bowd, Stephen, «Prudential Friendship and Religious Reform: Vittoria Colonna and Gasparo Contarini» in *A Companion to Vittoria Colonna*, a cura di

Abigail Brundin, Tatiana Crivelli e Maria Serena Sapegno, Brill, Leiden-Boston, 2016, 349-370.

Brundin, Abigail, *Vittoria Colonna and the Spiritual Poetics of the Italian Reformation*, Aldershot, Ashgate, 2008.

Campi, Emidio, «Vittoria Colonna and Bernardino Ochino», in *A Companion to Vittoria Colonna*, a cura di Abigail Brundin, Tatiana Crivelli e Maria Serena Sapegno, Brill, Leiden-Boston, 2016, 371-398.

Capece, Scipione, *Inarime*, Napoli, Giovanni Sultzbach, 1532.

Caracciolo Aricò, Angela, *L'*Arcadia *del Sannazaro nell'autunno dell'Umanesimo*, Roma, Bulzoni, 1995.

Caridi, Giuseppe, *Alfonso il Magnifico*, Roma, Salerno Editrice, 2019.

Carinci, Eleonora, «Religious Prose Writings», in *A Companion to Vittoria Colonna*, a cura di Abigail Brundin, Tatiana Crivelli e Maria Serena Sapegno, Brill, Leiden-Boston, 2016, 399-430.

Casapullo, Rosa, «Per una lettura del "Trionfo di Cristo" di Vittoria Colonna», in *Storia della lingua e storia*, Atti del 2. Convegno ASLI, Associazione per la storia della lingua italiana (Catania, 26-28 ottobre 1999), a cura di Gabriella Alfieri, Firenze, Cesati, 2003, 337-355.

Castagna, Raffaele, *Il castello d'Ischia, «corte reale» e «corte letteraria» del Rinascimento*, Tricase, Youcanprint, 2014a.

—, *L'isola d'Ischia. Il mito e la storia*, Lecce, Youcanprint, 2014b.

—, *Inarime-Ischia. Antologia di testi storici, poetici, mitici, termali*, Lecce, Youcanprint, 2015.

Catullo, Gaio Valerio, *Canti*, traduzione di Salvatore Quasimodo, testo latino a fronte, introduzione di Alberto Giordano, Milano, Mondadori, 1973.

Cavallini, Concetta, «Le "Pétrarquisme spirituel", Vittoria Colonna et les *Rime spirituali di sette poeti illustri de Scipione Ammirato* (1569)», *Studi di Letteratura francese*, XXXIX (2014), 9-23.

—, «Vittoria Colonna, femme/poète "spirituale" et les *Rime spirituali di sette poeti illustri de Scipione Ammirato* (1569)», in *Les Muses sacrées. Poésie et Théâtre de la Réforme entre France et Italie*, sous la direction de Rosanna Gorris Camos et Véronique Ferrer, Genève, Droz, 2016, 183-202.

Chabot, Isabelle, «"La sposa in nero". La ritualizzazione del lutto delle vedove fiorentine secoli XIV-XV», *Quaderni Storici*, LXXXVI (1994), 421-462.

Cherchi, Paolo - Morosini, Roberta, «Adone mediterraneo», *Lettere italiane*, LXIX, 1, (2017), 83-109.

Chiecchi, Giuseppe, *La parola del dolore. Primi studi sulla letteratura consolatoria tra Medioevo e Umanesimo*, Roma-Padova, Antenore, 2005.

Chiodo, Domenico, «Dal primo al secondo libro degli "Amori": del soggiorno campano di Bernardo Tasso», in *Suaviter Parthenope canit. Per ripensare la 'geografia e storia' della letteratura italiana*, Catanzaro, Rubbettino, 1999, 43-68.

Colonna, Vittoria, *Carteggio*, raccolto e pubblicato da Ermanno Ferrero e Giuseppe Müller, Torino, Loescher, 1892.[2]

—, *Rime*, a cura di Alan Bullock, Roma-Bari, Laterza,1982.
—, *La raccolta di rime per Michelangelo*, edizione e commento a cura di Veronica Copello, Firenze, Società Editrice Fiorentina, coll. "Studi e testi", 2020.
Copello, Veronica, «"Con quel picciol mio Sol, ch'ancor mi luce". Il petrarchismo spirituale di Vittoria Colonna», *Quaderni ginevrini d'Italianistica*, II (2014), 93-127.
—, «"La signora Marchesa a casa": tre aspetti della biografia di Vittoria Colonna. Con una tavola cronologica», *Testo*, XXXVIII (2017a), 73, 9-45.
—, «Vedere per credere: le rime spirituali di Vittoria Colonna», *Lineatempo - Itinerari di storia, letteratura, filosofia e arte*, XI (2017b), 1-8.
—, «Per un commento alle rime spirituali di Vittoria Colonna: considerazioni a partire dal sonetto S1:52», *Schifanoia*, 58-59 (2020), 175-181.
Cox, Virginia, «The Exemplary Vittoria Colonna», in *A Companion to Vittoria Colonna*, a cura di Abigail Brundin, Tatiana Crivelli e Maria Serena Sapegno, Brill, Leiden-Boston, 2016, 467-501.
Cremante, Renzo, «Appunti sulle rime di Bernardo Tasso», in *Per Cesare Bozzetti. Studi di letteratura e filologia italiana*, a cura di S. Albonico, A. Comboni, G. Panizza, C. Vela, Milano, Mondadori, 1996, 393-407.
Crivelli, Tatiana, «"Mentre al principio il fin non corrisponde". Note sul canzoniere di Vittoria Colonna», in *Marco Praloran 1955-2011. Studi offerti dai colleghi delle università svizzere, raccolti da Simone Albonico*, a cura di Silvia Calligaro e Alessia Di Dio, Pisa, ETS, 2013, 117-136.
—, «Fedeltà, maternità, sacralità. Reinterpretazioni del legame matrimoniale nell'opera di Vittoria Colonna», in *Doni d'amore. Donne e rituali nel Rinascimento*, a cura di P. Lurati, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2014, 171-179.
Cupperi, Walter, «Il nome fatale di Vittoria: note su due medaglie della Marchesa di Pescara», in *Lo sguardo archeologico. I normalisti per Paul Zanker*, a cura di Francesco De Angelis, Pisa, 2007, 239-253.
Dean, Trevor, «Le corti. Un problema storiografico», in *Origini dello Stato. Processi di formazione statale in Italia fra Medioevo ed età moderna*, a cura di G. Ghittolini, A. Mohlo, P. Schiera, Bologna, Il Mulino, 1994, 425-447.
De Laurentiis, Rosario, *La Torre del Guevara di Ischia. Ischia nel '400 e '500: storia delle famiglie d'Avalos e Guevara*, Napoli, Doppiavoce, 2015.
Delizia, Ilia, *Ischia, l'identità negata*, Napoli, Edizioni scientifiche italiane, 1987.
Di Majo, Ippolita, «Il castello di Ischia e la cultura delle corti», in *Vittoria e Michelangelo*, Catalogo della mostra a Casa Buonarroti, 24 maggio-12 settembre 2005, a cura di Pina Ragioneri, Firenze, Mandragora, 2005, 19-32.
Dionisotti, Carlo, «Appunti sul Bembo e su Vittoria Colonna», in *Miscellanea Augusto Campana*, Padova, Antenore, 1981, vol. I, 275-286.
Donati, Andrea, *Vittoria Colonna e l'eredità degli spirituali*, Roma, Etgraphiae, 2019.

Fantoni, Marcello, «Corte e Stato nell'Italia dei secoli XIV-XVI», in *Origini dello Stato. Processi di formazione statale in Italia fra Medioevo ed età moderna*, a cura di G. Ghittolini, A. Mohlo, P. Schiera, Bologna, Il Mulino, 1994, 449-466.

Ferroni, Giovanni, «Come leggere "I tre libri degli Amori" di Bernardo Tasso (1534-1537)», *Quaderno di italianistica*, Pisa, Edizioni ETS, 2011, 99-144.

—, «Bernardo Tasso, Ficino, l'Evangelismo. Riflessioni e materiali attorno alla *Canzone all'Anima* (1535-1560)», in *Rinascimento meridionale: Napoli e il viceré Pedro de Toledo (1532-1553)*, Atti del Convegno internazionale (Napoli, 22-25 ottobre 2014), a cura di Encarnacion Sánchez García, Napoli, Tullio Pironti Editore, 2016, 253-319.

Ffolliott, Sheila, «Catherine de' Medici as Artemisia: Figuring the Powerful Widow», in *Rewriting the Renaissance: The Discourses of Sexual Difference in Early Modern Europe*, a cura di Margaret Ferguson *et alii.*, Chicago, University of Chicago Press, 1986, 227-241.

—, «Wife, Widow, Nun, and Court Lady: Women Patrons of the Renaissance and Baroque», in Catalogo dell'esposizione *Italian Women Artists from Renaissance to Baroque*, Milano, Skira, 2007, 31-39.

Folin, Marco (a cura di), *Corti italiane del Rinascimento: arti, cultura, politica, 1395-1530*, Milano, Officina, 2010.

Forni, Giorgio, «Vittoria Colonna, la "Canzone alla Vergine" e la poesia spirituale», in *Rime sacre dal Petrarca al Tasso*, a cura di Maria Luisa Doglio e Carlo Delcorno, Bologna, Il Mulino, 2005, 63-94.

—, «Letture bibliche in Vittoria Colonna», in *Sotto il cielo delle Scritture. Bibbia, retorica e letteratura religiosa, secc. XIII-XVI*, Atti del Colloquio organizzato dal Dipartimento di italianistica dell'Università di Bologna (Bologna 16-17 novembre 2007), a cura di Carlo Delcorno e Giovanni Baffetti, Firenze, Olschki, 2009, 215-236.

—, «Rime sacre di Bernardo Tasso fra età farnesiana e Concilio di Trento», *Archivio per la storia della pietà*, XXXI, (2018), 49-73.

Fragnito, Gigliola, «"Per lungo e dubbioso sentero": l'itinerario spirituale di Vittoria Colonna», in *Al crocevia della storia. Poesia, religione e politica in Vittoria Colonna*, a cura di Maria Serena Sapegno, Roma, Viella, 2016, 177-213.

Freuler, Gaudenz, «Vittoria Colonna: The Pictorial Evidence», in *A Companion to Vittoria Colonna*, edited by Abigail Brundin, Tatiana Crivelli, and Maria Serena Sapegno, Brill, Leiden-Boston, 2016, 237-269.

Furstenberg Levi, Shulamit, *The Accademia Pontaniana. A Model of Humanist Network*, Leiden-Boston, Brill, 2016.

Garin, Eugenio, «Marsilio Ficino e il ritorno di Platone», in *Marsilio Ficino e il ritorno di Platone. Studi e documenti*, a cura di Gian Carlo Garfagnini, Firenze, Olschki, 1986, vol. I, 3-13.

Giovio, Paolo, *Notable Men and Women of our Time*, a cura di Kenneth Gouwens, Cambridge, Mass., London, Harvard University Press, 2013.

—, *Dialogo sugli uomini e le donne illustri del nostro tempo* / *Dialogus de viris et foeminis aetate nostra florentibus*, introduzione, testo critico e traduzione a cura di Franco Minonzio, Torino, Nino Aragno Editore, 2011, 2 voll.

Girardi, Maria Teresa, «"Viver tutta in colui che è ogni bene". Il cammino di fede di Vittoria Colonna», in *Letture paoline. L'apostolo Paolo e la tradizione letteraria*, a cura di F. D'Alessandro, Bologna, ESD, 2010, 148-161.

—, «Colonna, Vittoria», *ad vocem*, in *Dizionario biblico della letteratura italiana*, a cura di Marco Ballarini, Giuseppe Frasso, Pierantonio Frare, Giuseppe Langella, Milano, IPL, 2018a, 267-272.

—, «Tasso, Bernardo», *ad vocem*, in *Dizionario biblico della letteratura italiana*, a cura di Marco Ballarini, Giuseppe Frasso, Pierantonio Frare, Giuseppe Langella, Milano, IPL, 2018b, 925-929.

Girardi, Raffaele, *Finzioni marine: travestimento e mito nella civiltà di corte*, Milano, Bulzoni, 2009.

Goethals, Jessica, «The Flowers of Italian Literature: Language, Imitation and Gender Debates in Paolo Giovio's *Dialogus de viris et foeminis aetate nostra florentibus*», *Renaissance Studies*, XXIX (2015) 5, 749-771.

Gorris Camos, Rosanna, «"Donne ornate di scienza e di virtù": donne e francesi alla corte di Renata di Francia», in *Olimpia Morata: cultura umanistica e Riforma protestante tra Ferrara e l'Europa*, Atti del Convegno di Ferrara, 18-20 novembre 2004, a cura di Gigliola Fragnito, Massimo Firpo e Susanna Peyronel, *Schifanoia*, 28/29, 2005, 175-205.

—, «I volti della duchessa: icone e rappresentazioni del potere alla corte di Margherita di Francia, duchessa di Savoia», in *Iconologia del potere. Rappresentazioni della sovranità nel Rinascimento*, Verona, 16-18 marzo 2009, a cura di Daniela Carpi, Sidia Fiorato, Verona, Ombre Corte, 2011, 45-86.

—, «"Ung corps, ung cueur, ung vouloir, une envye": Marguerite de Navarre et la rhétorique des passions», in *La sensibilità della ragione. Studi in omaggio a Franco Piva*, a cura di Laura Colombo, Mario dal Corso, Rosanna Gorris Camos, Pierluigi Ligas *et alii*, Verona, Fiorini, 2012, 259-279.

Gouwens, Kenneth, «Female Virtue and the Embodiment of Beauty: Vittoria Colonna in Paolo Giovio's *Notable Men and Women*», *Renaissance Quarterly*, LXVIII (2015), 1, 33-97.

Guidolin, Gaia, *La canzone nel primo Cinquecento. Metrica, sintassi e formule tematiche nella rifondazione del modello petrarchesco*, Lucca, Maria Pacini Fazzi, 2010.

King, Catherine, «Women as Patrons: Nuns, Widows and Rulers», in *Siena, Florence and Padua: Art, Society and Religion, 1280–1400*, a cura di Diana Norman, New Haven and London, Yale University Press, 1995, Vol. II, 249-254.

—, *Renaissance Women Patrons: Wives and Widows in Italy c. 1300–1500*, Manchester, Manchester University Press, 1998.

Kristeller, Paul Oscar, *Il pensiero filosofico di Marsilio Ficino*, Firenze, Sansoni, 1953.

Laurenti, Guido, «"Vuol la nostra virtù solo per fede": echi biblici, riscritture d'autore e strategie di censura in due sonetti spirituali di Vittoria Colonna», *Schifanoia*, 44-45 (2013a), 131-139.

—, «Le poetesse e la Bibbia: Vittoria Colonna, Veronica Gambara e Gaspara Stampa», in *La Bibbia nella letteratura italiana*, opera diretta da Pietro Gibellini, vol. V: *Dal Medioevo al Rinascimento*, a cura di Grazia Melli e Marialuigia Sipione, Brescia, Morcelliana, 2013b, 569-590.

Levy, Allison, *Widowhood and Visual Culture in Early Modern Europe*, Aldershot, Burlington, Ashgate, 2003.

Luisi, Maria, «Alle origini dell'egloga piscatoria», in *"... E c'è di mezzo il mare": lingua, letteratura e civiltà marina*, Atti del congresso dell'A.I. P.I, Spalato (Croazia), vol. I, Firenze, Cesati, 2002, 345-358.

Luzio, Alessandro, *Vittoria Colonna*, *Rivista storica mantovana*, I, (1884), 1-54.

Machiavelli, Niccolò, *Libro della arte della guerra di Niccolò Machiavegli cittadino et Segretario fiorentino*, Firenze, per li Heredi di Philippo di Giunta, 1521.

—, *Discorsi sopra la prima Deca di Tito Livio (libro III)*, *Dell'arte della guerra*, *Dalle Legazioni*, in *Opere*, a cura di Rinaldo Rinaldi, Torino, UTET, 1999, vol. I, t. II, 1215-1482.

Mafrici, Mirella (a cura di), *Alla corte napoletana. Donne e potere dall'età aragonese al viceregno austriaco (1442-1734)*, Napoli, Fridericiana Editrice Universitaria, 2012.

Magalhães, Anderson, «All'ombra dell'eresia: Bernardo Tasso e le donne della Bibbia in Francia e in Italia», in *Le donne della Bibbia, la Bibbia delle donne. Teatro, letteratura e vita*, Atti del XV Convegno Internazionale di Studio organizzato dal Gruppo di Studio sul Cinquecento francese, Verona, 16-19 ottobre 2009, a cura di R. Gorris Camos, Fasano, Schena, 2012, 159-218.

—, «Vittoria Colonna, donna di governo e mecenate al Castello Aragonese d'Ischia», *Studi giraldiani. Letteratura e teatro*, [volume monografico che raccoglie gli Atti del convegno internazionale di studi *Una nueva mirada en Europa: el Renacimiento*, organizzato da Irene Romera Pintor, Valencia, 15-17 novembre 2018], V (2019), 139-183.

—, «"Salda Colonna, alto sostegno e fido": Bernardo Tasso e il mecenatismo di Vittoria Colonna alla corte d'Ischia», in *Donne, terme e bellezza a Ischia nel Rinascimento*, Atti del Convegno internazionale di studio, organizzato dall'Istituto Nazionale di Studi sul Rinascimento Meridionale, a cura di Carmen Reale, Napoli, Ischia, 2-6 maggio 2017 (in corso di stampa).

Marrocco, Mauro, «Ischia e il suo cenacolo di primo Cinquecento: un rinnovato Parnaso per le muse meridionali», in *I cantieri dell'italianistica. Ricerca, didattica e organizzazione agli inizi del XXI secolo*, Atti del XVII congresso dell'ADI – Associazione degli Italianisti (Roma, 18–21 settembre 2013), a

cura di Beatrice Alfonzetti, Guido Baldassarri e Franco Tomasi, Roma, Adi editore, 2014, 1-7.

McHugh, Shannon, «Rethinking Vittoria Colonna: Gender and Desire in the *Rime Amorose*», *The Italianist*, XXXIII, (2013), 3, 345-360.

Merlin, Pier Paolo, «Il tema della corte nella storiografia italiana ed europea», *Studi Storici*, XXVII, 1 (1986), 203-244.

Michelacci, Lara, «"Un poco di perfetto balsamo per un suo estremo bisogno": Vittoria Colonna e la bellezza femminile», *Esperienze letterarie*, XLIII, (2018) 3, 3-17.

Minturno, Antonio Sebastiani, *Lettere di Meser Antonio Minturno*, Vinegia, Girolamo Scoto, 1549.

Morace, Rosanna, «Tasso, Bernardo», in *Dizionario biografico degli italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana Treccani, XCV, (2019), http://www.treccani.it/enciclopedia/bernardo-tasso_%28Dizionario-Biografico%29/

—, «Bernardo Tasso e Vittoria Colonna, tra le carte del *Libro secondo degli Amori* e l'autografo oliveriano», in *Bernardo Tasso gentiluomo del Rinascimento*, Atti del Convegno internazionale di studi (Padova, 27-28 ottobre 2016), a cura di Massimo Castellozzi e Giovanni Ferroni, Ginevra, Droz (in corso di stampa).

—, «Bernardo Tasso e il gruppo valdesiano. Per una lettura dei *Salmi*», in *Quaderno di Italianistica*, Pisa, ETS, (2014a), 57-90.

—, «Del "rinovellare" la lingua volgare: i *Salmi* di Bernardo Tasso», in *I cantieri dell'italianistica. Ricerca, didattica e organizzazione agli inizi del XXI secolo,* Atti del XVII congresso dell'ADI, Roma 18-21 settembre 2013, a cura di Beatrice Alfonzetti, Guido Baldassarri e Franco Tomasi, Roma, Adi editore, 2014b, 1-12.

Moroncini, Ambra, «La poesia di Michelangelo: un cammino spirituale tra Neoplatonismo e Riforma», *The Italianist*, XXX (2010), 352-373.

Moroni, Ornella, *Carlo Gualteruzzi (1500-1577) e i corrispondenti*, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, 1984.

Morros, Bienvenido, «La Favola di Leandro e d'Ero de Bernardo Tasso: fuentes y contaminaciones con otras fábulas», *Studi rinascimentali. Rivista internazionale di letteratura italiana*, XII (2014), 131-156.

Murphy P. Caroline, «Il teatro della vedovanza. Le vedove e il *patronage* pubblico delle arti visive a Bologna nel XVI secolo», *Quaderni storici*, Nuova serie, XXXV, n. 104, 2 (2000), 393-421.

Mustard, Wilfred P., *The Piscatory Eclogues of Jacopo Sannazaro*, edited with introduction and notes, Baltimore, Hopkins, 1914.

Muto, Giovanni, «"I segni d'honore". Rappresentazioni delle dinamiche nobiliari a Napoli in età moderna», in *Signori, patrizi, cavalieri in Italia centro-meridionali nell'età moderna*, a cura di M. A. Visceglia, Roma-Bari, Laterza, 1992, 171-192.

Och, Marjorie, «Portrait Medals of Vittoria Colonna: Representing the Learned Woman», in *Women as Sites of Culture: Women's Roles in Cultural Formation from the Renaissance to the Twentieth Century*, a cura di Susan Shifrin, Aldershot, Ashgate, 2002, 153-166.

Ordine, Nuccio, «Vittoria Colonna nell'*Orlando furioso*», *Studi e problemi di critica testuale*, XLII, 1 (1991), 55-92.

Paoli, Marco, *La Dedica. Storia di una strategia editoriale (Italia, secoli XVI-XIX)*, prefazione di Lina Bolzoni, Lucca, Pacini Fazzi, 2009.

Pasolini, Pier Desiderio, *Tre lettere inedite di Vittoria Colonna marchesa di Pescara*, Roma, Loescher, 1901.

Pesole, Enrica, *Vittoria Colonna: la signora d'Ischia e il suo cenacolo letterario nel Castello Aragonese*, Treviso, Editing, 2006.

Petrarca, Francesco, *Canzoniere*, *Rerum vulgarium fragmenta*, a cura di Rosanna Bettarini, Torino, Einaudi, 2005.

Picone, Michelangelo, «Petrarchiste del Cinquecento», in *«L'una et l'altra chiave»: figure e momenti del petrarchismo femminile europeo*, Atti del Convegno internazionale di Zurigo, 4-5 giugno 2004, a cura di Tatiana Crivelli, Giovanni Nicoli e Mara Santi, Salerno, Roma 2005, 17-30.

—, «Beatrice personaggio: dalla "Vita nova" alla "Commedia"», *L'Alighieri*, XXX (2007), 5-23.

Pintor, Fortunato, *Delle liriche di Bernardo Tasso*, Pisa, Tipografia succ. Fratelli Nistri, 1899.

Pirovano, Donato, «Per una nuova edizione della *Vita Nuova*», *Rivista di Studi danteschi*, XII (2012), 248-325.

—, «Boccaccio editore della *Vita Nuova*», in *Boccaccio editore e interprete di Dante*, Atti del Convegno internazionale di Roma, 28-30 ottobre 2013, in collaborazione con la casa di Dante a Roma, a cura di Luca Azzetta e Andrea Mazzucchi, Roma, Salerno Editrice, 2014, 113-136.

Pisacane, Chiara, «Citazione e innovazione nelle rime amorose di Vittoria Colonna», in *«E 'n guisa d'eco i detti e le parole». Studi in onore di Giorgio Bàrberi Squarotti*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2006, vol. III, 1495-1515.

—, «L'amour platonique au féminin: Vittoria Colonna et Gaspara Stampa», *Italies*, (2007), XI, 2, 575-595.

Pucci, Paolo, «Finalmente libera, ma non per molto: la vedova nella trattatistica italiana del XVI secolo», *Rivista di Studi Italiani*, XXXIII (2015), 1, 187-214.

Puleio, Bernardo, «Il metodo di lavoro di Jacopo Sannazaro nelle "Eclogae Piscatoriae"», *Critica Letteraria*, CXIX (2003), 2, 211-234.

Ranieri, Concetta, «Vittoria Colonna e il cenacolo ischitano», in *La donna nel Rinascimento meridionale*, Atti del convegno internazionale, Roma 11-13 novembre 2009, a cura di Marco Santoro, Pisa-Roma, Serra, 2010, 49-65.

Rasi, Donatella (a cura di), Bernardo Tasso, *Lettere*, vol. I, Bologna, Forni, 2002.

Ravasini, Ines, «La lirica piscatoria tra Italia e Spagna», *Rivista di filologia e letterature ispaniche*, IX (2006), 65-94.

—, *"Náuticas venatorias maravillas". Percorsi piscatori nella letteratura spagnola del Siglo de oro*, Como-Pavia, Ibis, 2011.

Reumont, Alfred von, *Vittoria Colonna, Marchesa di Pescara. Vita, fede e poesia nel secolo decimosesto*, edizione a cura di Giuseppe Müller e Ermanno Ferrero, Torino, Loescher, 1892[2].

Robin, Diana, «*Ischia and the Birth of a Salon*», in Ead., *Publishing Women. Salons, the Presses, and the Counter-Reformation in Sixteenth-Century Italy*, Chicago, The University of Chicago Press, 2007, 1-40.

Rosati, Gianpiero, «Amare il tiranno. Creazione del consenso e linguaggio encomiastico nella cultura flavia», in "*Dicere laudes". Elogio, comunicazione, creazione del consenso*, Atti del convegno internazionale, Cividale del Friuli, 23-25 settembre 2010, a cura di Gianpaolo Urso, Pisa, ETS, 2011, 265-280.

Rota, Berardino, *Sonetti et canzioni del S. Berardino Rota. Con l'egloghe pescatorie*, in Napoli, appresso Giovan Maria Scotto, 1560.

—, *Egloghe pescatorie*, edizione a cura di Stefano Bianchi, Roma, Carocci, 2005.

Salemme, Carmelo, *Il canto del Golfo: le* Eclogae piscatoriae *di Iacopo Sannazaro*, Napoli, Loffredo, 2007.

Sannazaro, Jacopo, *Actij Synceri Sannazarii De partu Virginis. Lamentatio de morte Christi. Piscatoria*, Roma, Francesco Minizio Calvo, 1526.

—, *Le Ecloghe piscatorie*, note e commento a cura di Stelio Maria Martini, prefazione di Claudio Caserta, Salerno, Elea press, 1995.

—, *Latin Poetry*, translated by Michael C. J. Putnam, Harvard University Press, Cambridge (Massachusetts) – London (England), The I Tatti Renaissance Library, 2009.

Santoro, Marco, *Uso e abuso delle dediche. A proposito del* Della dedicatione de' libri *di Giovanni Fratta*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 2006.

—, *Libri, edizioni, biblioteche tra Cinque e Seicento*, con un percorso bibliografico, Manziana, Vecchiarelli, 2002.

—, «Nulla di più ma neppure nulla di meno: l'indagine paratestuale», in *I dintorni del testo. Approcci alle periferie del libro*, Atti del Convegno internazionale, Roma, 15-17 novembre 2004, Bologna, 18-19 novembre 2004, a cura di Marco Santoro e Maria Gioia Tavoni, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 2005, vol. I, 3-13.

Scorrano, Luigi, «Beatrice», *Quaderni d'Italianistica*, II (2007), 5-30.

Simonetta, Marcello, «Le Lettere di Bernardo Tasso e il secolo dei Segretari», in *Bernardo Tasso gentiluomo del Rinascimento*, Atti del Convegno internazionale di studi (Padova, 27-28 ottobre 2016), a cura di Massimo Castellozzi e Giovanni Ferroni, Ginevra, Droz (in corso di stampa).

Sirago, Maria, «La navigazione con le galere nelle opere di Luigi Tansillo e Bernardino Baldi», in *La letteratura e il mare*, Atti del Convegno di Napoli, 13-16 settembre 2004, Roma, Salerno editrice, 2006, 733-749.

—, «La poesia "piscatoria" da Sannazaro a Parini», in *Studi in onore di Francesco Volpe*, a cura di Giuseppe Imbucci, Potenza, EditricErmes, 2007, 203-213.

Smith, Nicholas, «The Genre and Critical Reception of Jacopo Sannazaro's "Eclogae Piscatoriae" (Naples, 1526)», *Humanistica Lovaniensia*, L (2001), 199-219.

Stroppa, Sabrina e Volta, Nicole (a cura di), *Forme della consolatoria tra Quattro e Cinquecento. Poesia e prosa del lutto tra corte, accademia e* sodalitas *amicale*, Lucca, Pacini Fazzi, 2019.

Tasso, Bernardo, *Libro primo de gli Amori di Bernardo Tasso*, In Vinegia, per Giovan Antonio & Fratelli da Sabbio, 1531.

—, *Libro primo [et secondo] de gli Amori di Bernardo Tasso*, Vinegia, Ioan Ant. da Sabio, 1534.

—, *Libro Terzo de gli Amori di Bernardo Tasso*, in Vinegia, per Bernardino Stagnino, 1537.

—, *Le lettere di M. Bernardo Tasso. Intitolate à Monsignor d'Aras*..., in Vinegia, nella Bottega d'Erasmo di Vincenzo Valgrisi, 1549.

—, *Li tre libri delle Lettere di M. Bernardo Tasso. Alli quali nuovamente s'è aggiunto il quarto libro,* Venezia, Giglio, 1559.

—, *Rime di Messer Bernardo Tasso. Divise in cinque libri nuovamente stampate…*, in Vinegia, appresso Gabriel Giolitto de' Ferrari, 1560.

—, *Rime*, edizione a cura di Domenico Chiodo e Vercingetorige Martignone, Torino, Res, 1995, 2 voll.

—, *Lettere*, a cura di Donatella Rasi e Adriana Chemello, Bologna, Forni, 2002, 2 voll. [ristampa anastatica rispettivamente dell'edizione Giglio 1559 e Giolito 1560].

Thérault, Suzanne*, Un cénacle humaniste de la Renaissance autour de Vittoria Colonna châtelaine d'Ischia*, Paris, Didier, Firenze, Sansoni, 1968.

Todorović, Jelena, «Un operetta del famosissimo poeta, e teologo Dante Alighieri», *Studi danteschi*, LXXVII (2012), 293-310.

Torre Ávalos, Gáldrick de la, «Bernardo Tasso: nota biobibliografica», *Studia Aurea*, XIII (2019), 453-469, https://studiaaurea.com/article/view/v13-de-la-torre

—, «Garcilaso y Alfonso d'Avalos, marqués del Vasto», in *Contexto latino y vulgar de Garcilaso en Nápoles. Redes de relaciones de humanistas y poetas (manuscritos, cartas, academias)*, a cura di Eugenia Fosalba e Gáldrick de la Torre Ávalos, Bern, Peter Lang, (2018), 221-247.

—, «El grupo poético de Ischia y la adaptación al vulgar de la égloga piscatoria», in *La Égloga renacentista en el Reino de Nápoles*, a cura di Eugenia Fosalba e Gáldrick de la Torre Ávalos, *Bulletin Hispanique*, CXIX (2017), 2, 537-554.

—, «"…al servitio de la felice memoria del marchese del Vasto." Notas sobre la presencia de Bernardo Tasso en la corte poética de Ischia», *Studia Aurea*, X (2016), 363-392.

Toscano, Tobia R., «Due allievi di Vittoria Colonna: Luigi Tansillo e Alfonso d'Avalos», *Critica letteraria*, XVI (1988), 739-773.

— (a cura di), *Vittoria Colonna. Sonetti in morte di Francesco Ferrante d'Avalos*, Milano, Mondadori, 1998.
—, *Letterati, corti, accademie. La letteratura a Napoli nella prima metà del Cinquecento*, Napoli, Lofredo, 2000.
—, «Tra corti e campi di battaglia: Alfonso d'Avalos, Luigi Tansillo e le affinità elettive tra petrarchisti napoletani e spagnoli» [on line], *e. Spania: Revue interdisciplinaire d'études hispaniques médievales et modernes,* https://journals.openedition.org/e-spania/21383 (2012).
—, «Per la datazione del manoscritto dei sonetti di Vittoria Colonna per Michelangelo Buonarroti», *Critica letteraria*, XLV (2017), 175, 211-237.
—, *Tra manoscritti e stampati. Sannazaro, Vittoria Colonna, Tansillo e altri saggi sul Cinquecento*, Napoli, Paolo Loffredo Iniziative Editoriali, 2018.
Trucchi, Francesco, *Poesie italiane inedite di dugento autori*, Prato, per Ranieri Guasti, 1847.
Volta, Nicole, «Vittoria Colonna e gli orientamenti della critica. Un bilancio degli ultimi anni (2016-2017)», *Riforma e Movimenti religiosi*, III (2018), 251-276.
Vasoli, Cesare, «Tra neoplatonismo e Riforma», in *Dall'Accademia neoplatonica fiorentina alla Riforma*, celebrazioni del V centenario della morte di Lorenzo il Magnifico, Convegno internazionale di studio, Firenze, Palazzo Strozzi, 30 ottobre 1992, Firenze, Olschki, 1996, 5-14.
Vecce, Carlo, «Sannazaro e la lettura di Teocrito», in *La Serenissima e il Regno nel V centenario dell'*Arcadia *di Iacopo Sannazaro*, Bari, Carocci, 2006, 685-696.
Vígh, Éva, «Figure animali della percezione sensoriale in Dante», in *«Vedi lo sol che 'n fronte ti riluce»: La vista e gli altri sensi in Dante e nella ricezione artistico-letteraria delle sue opere,* Atti del Convegno internazionale di studio organizzato dalla Northern European Dante Network - NEDANTEN, Cracovia, 19-21 aprile 2017, Roma, Aracne, 2019, 259-272.
Vitale, Vincenzo, «Natura e arte nell'*Arcadia* di Sannazaro», *Strumenti critici*, CXXXVIII (2015), 2, 333-358.
Voci, Anna Maria, «Marsilio Ficino ed Egidio da Viterbo», in *Marsilio Ficino e il ritorno di Platone. Studi e documenti*, a cura di Gian Carlo Garfagnini, Firenze, Olschki, 1986, vol. II, 477-498.
Weaver, Elissa B., «Canto XXXVII» in *Lettura dell'*Orlando furioso, a cura di Guido Baldassarri e Marco Praloran, 2 vol., II, a cura di A. Izzo e F. Tomasi, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2019, 367-384.
Williamson, Edward, *Bernardo Tasso*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1951.
Zampese, Cristina, «All'ombra del ginepro. Considerazioni sul *Primo libro degli Amori* di Bernardo Tasso», in *Le varie fila. Studi di letteratura italiana in onore di Emilio Bigi,* a cura di F. Danelon, H. Grosser, C. Zampese, Milano, Principato, 1997, 74-95.

—, «Meccanismi macrotestuali nei libri degli *Amori* di Bernardo Tasso», *Acme*, LI (1998), 3, 97-114.

Zoccarato, Giovanna, *Metrica e sintassi nelle rime di Bernardo Tasso*, Tesi di dottorato, Università degli Studi di Verona – Università di Friburgo, tutore prof. Arnaldo Soldani, 2018.

Zuliani, Federico, «Annotazioni per lo studio delle convinzioni religiose di Bernardo Tasso», *Rivista di Studi e Letteratura Religiosa*, XLIX, 1 (2013), 239-250.

Documentos

Nuevo mundo y Conquista de Francisco de Terrazas, una primera aproximación

Nerea Yera Sucías
Universitat de Girona
Nereayera@gmail.com

Resumen
Este artículo ofrece un estudio preliminar de la obra *Nuevo Mundo y Conquista* del poeta novohispano Francisco de Terrazas. En el primer apartado se documenta toda aquella información relativa a la biografía y obra del poeta, y en el segundo se lleva a cabo un estudio detallado de la obra épica a partir de las octavas que se conservan con el fin de reconstruir su argumento y estudiarlo en profundidad.

Palabras clave
Francisco de Terrazas; *Nuevo Mundo y Conquista*; épica colonial; ciclo cortesiano.

Abstract
Nuevo mundo y Conquista by Francisco de Terrazas, a first approximation.
This paper provides a preliminary study of the Novohispanic poet Francisco de Terrazas's *Nuevo Mundo y Conquista*. In the first part it is documented all the information regarding the poet's biography and oeuvre, while the second consists of a detailed analysis of the epic poem's preserved octaves in order to reconstruct its argument and study it further.

Keywords
Francisco de Terrazas; *Nuevo Mundo y Conquista*; colonial epic; Cortesian cycle.

ISSN 2462-6813 (papel), ISSN 1988-1088 (en línea)
https://doi.org/10.5565/rev/studiaaurea.402

Poco se sabe de la vida y obra de Francisco de Terrazas. Valga una aproximación a los trabajos que se han dedicado a este poeta novohispano para fijar y aclarar algunas dudas bibliográficas y literarias. Son muchos los artículos que se han ocupado de su obra lírica, esto es: diez sonetos, una epístola y dos coplas sobre el Nuevo Testamento. Caben destacar los trabajos de: Henríquez Ureña (1918), Lasarte y Dinverno (1997), Tauler (2003), Grossi (2010), Íñigo-Madrigal (2013) o Cebollero (2013). Otros estudian su obra épica *Nuevo Mundo y Conquista*, motivo de este artículo, como Amor y Vázquez (1962), Marrero-Fente (2003), Verena Dolle (2007), Cabrera Pons (2015a, 2015b) o, más extensamente, la tesis doctoral de Pedro Cebollero (2009), en la cual se estudia el discurso criollo y se analiza la figura de los héroes y antihéroes.[1] También son de gran utilidad e interés los artículos que se han centrado en dejar constancia de los documentos que dan noticia de la vida de Francisco de Terrazas, como el de Salvador Toscano (1947) o el de Georges Baudot (1988).

En este artículo pretendo realizar un estudio preliminar, que más adelante desarrollaré en profundidad en la tesis doctoral que estoy redactando[2]. En primer lugar, se ofrecerá información documental sobre la biografía y obra del poeta.[3] En la segunda parte del artículo, llevaré a cabo un estudio de la obra épica a partir de las octavas que conservamos[4], lo que nos permitirá reconstruir su argumento y estudiarlo en profundidad.

Algunas referencias biográficas y documentales

A Francisco de Terrazas se le considera el primer poeta mexicano en lengua castellana (Menéndez Pelayo, 1911: 37-42), coetáneo a otros tres de Santo Domingo: Doña Elvira de Mendoza, sor Leonor de Ovando y Francisco Tostado de la Peña (vid. Henríquez Ureña, 1918: 49). Fue hijo de Ana de Obregón y de Francisco de Terrazas, quien, como ya se encargó de atestiguar Bernal Díaz del Castillo en las "Semblanzas de los Soldados" (cap. CCV) que incorporó a su *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España,* fue mayordomo de Hernán Cortés[5]. Otros documentos hallados en las Actas de Cabildo de la Ciudad de México nos informan que fue alcalde de la Ciudad de México desde el año 1529. Años después, el 1 de enero de 1538 pasaría a ser alcalde ordinario, y el 4 de enero del mismo año fue nombrado tenedor de bienes de difuntos y se le

1. La aparición de este discurso criollo en las obras épicas será característico de los poemas de temática colonial y más concretamente, de aquellos escritos por criollos.
2. La tesis doctoral está inscrita en la Universidad de Girona con el título *El ciclo cortesiano en la épica colonial (siglos XVI-XVII)*, dirigida por la Dra. Lara Vilà.
3. Añado un corpus documental en "Anejo" con todos los documentos conocidos.
4. Citaremos a partir de la edición de Antonio Castro Real (1941).
5. "Y pasó un Francisco de Terrazas, mayordomo que fue de Cortés, persona preeminente; murió de su muerte" (Díaz del Castillo, 2011: 1018).

concedieron varios derechos y solares. Meses más tarde, el 17 de diciembre de 1538 renunció como alcalde ordinario, siendo nombrado el 9 de enero de 1540 sustituto en la diputación. El 1 de marzo de 1541 se le nombra diputado cuando ya era regidor, y años más tarde, el 1 de enero de 1549, fue nombrado de nuevo alcalde ordinario hasta el 9 de agosto del mismo año en el que le sobreviene la muerte.[6]

Otros datos dan muestra de la importancia que adquirió el que fuera mayordomo de Cortés. Hablamos de una cédula real de Carlos V escrita el 6 de julio de 1529 que apareció en el Archivo General de la Nación de México[7] en la que se especifica concretamente dónde estaba la casa de Francisco de Terrazas padre:

> é la casa vieja que era de Montezuma, donde vivís, que alinda por la frontera con la plaza mayor é solares de la iglesia, y la placeta; por un lado la calle nueva de Tacuba, é por otro la calle que va de la plaza mayor á S. Francisco; por las espaldas la calle donde están las casas de Rodrigo Rangel, é de Pero Sánchez Farfán, é de Francisco de Terrazas, é de Zamudio. Lo cual todo vos tenéis é poseéis, é nos suplicasteis é pedisteis por merced vos hiciésemos merced de las dichas tierras y solares [...] Dada en Barcelona á 23 de Julio de 1529. –YO EL REY.– Yo Francisco de los Cobos &c.[8]

En el Archivo General de Indias[9] se halla una carta escrita[10] el mismo año en Tenochtitlán, con fecha del 30 de julio, dirigida al Marqués del Valle, Hernán Cortés[11]. También hemos encontrado una real cédula del 8 de marzo de 1533 donde se le da licencia a Francisco de Terrazas para pasar a las Indias un esclavo y una esclava negros para servicio personal.[12]

Más adelante, entre los años 1546 y 1548, nos consta que seguía recibiendo intereses de la hacienda de Cortés, datos que nos llevan a suponer, además, que

6. *Guía de las actas de Cabildo de la Ciudad de México*, *siglo XVI*, Departamento del Distrito Federal y F.C.E., México, 1970, núms. 263, 855, 856, 861, 869, 875, 880, 881, 912, 915, 973, 1037, 1111, 1613, 1620, 1622, 1631, 1641, 1663, 1664. Apud. Baudot (1988: 1084).

7. En adelante AGN.

8. AGN, *Hospital de Jesús*, leg. 285, último cuaderno, f. 122r. Apud. Icazbalceta (1866:29), Cf. Baudot (1988:1084).

9. En adelante AGI.

10. En mi artículo "'Aquí se ofrece de ingratitud un caso conocido'. La decadencia de los criollos en Nueva España: Una carta al Marqués del Valle y unos versos de Francisco de Terrazas" en *Horizontes compartidos. Conversiones, mitos y fundaciones en el Nuevo Mundo*, Centro para la Edición de los Clásicos Españoles, 2018, pp. 257-275, analizo esta carta y la estudio en relación con la obra épica de Francisco de Terrazas, en concreto su Canto XX.

11. AGI, *Patronato*, 180, R. 82.

12. AGI, *Indiferente*, 422, Leg.15, f. 231V(13). Existe también una Real Provisión de la Audiencia de México de Nueva España donde se indica que se le entregan ciertos indios como remuneración por ser uno de los primeros pobladores, los cuales después pasarán a disposición de sus mujeres e hijos así como dicta la Real Provisión sobre la sucesión de 26 de mayo de 1536 (AGI, *México*, 1088, leg. 3, f. 206v).

nuestro poeta se crio en un ambiente económico favorable y propicio para ejercer sus labores literarias cómodamente:

> "Digo yo Francisco de Terrazas ques verdad que rrescibí de vos Andrés Díaz, los pesos... que son çiento y sesenta y seys pesos y cinco tomines [...] y porques verdad que los rrescibí, firmé de mi nombre, ques fecho en 28 de diziembre de 1546 años. Francisco de Terrazas."[13] (Firma autógrafa)

> "Digo yo, Francisco de Terrazas ques verdad que rrescibí del Sr. Andrés Díaz los pesos de oro[...] y porques verdad que los rrescibí di este firmado en mi nombre ques fecho a veynte y dos de setiembre de 1548 años. Francisco de Terrazas."[14] (Firma autógrafa)

El último dato que hemos rescatado sobre la vida de Francisco de Terrazas padre, es un documento escrito a petición de Sebastián Vázquez, yerno de este, donde se especifican sus méritos y servicios[15].

En cuanto al poeta Francisco de Terrazas, estuvo casado con María de Obregón, hija del poblador Rodrigo de Baeza y de Mari López de Obregón (Icazbalceta, 1915), y según afirma Dorantes de Carranza (1902: 178) tuvo tres hijos: Francisco de Terrazas, Luis de Terrazas y Pedro de Terrazas. Sobre la fecha de nacimiento y de la muerte, la crítica ha mostrado diferentes opiniones. Por un lado, Salvador Toscano (1947: 46) asegura que el poeta debió nacer antes de 1549. No obstante, tras el descubrimiento de unas coplas a Eslava le hace suponer que tuvo que ser antes. Por otro lado, Amor y Vázquez (1969: 396) da la misma fecha, 1549, a raíz del hallazgo de unos documentos que dicen que Francisco de Terrazas tenía 21 años en 1564[16]. Si tenemos en cuenta los datos aportados podemos suponer que debió de nacer entre 1542 o 1543. Por lo que respecta a la muerte del poeta, también se han barajado diferentes fechas. Salvador Toscano (1947: 46) lo hacía morir poco antes de 1585. Amor y Vázquez (1962: 396) se aleja un poco más de la fecha y apunta que debió morir entre 1601 y 1604, aunque Baudot (1988: 1086) asegura que nuestro poeta murió en 1580, basándose en un documento hallado en el AGI. Se trata de una carta al Rey del 16 de diciembre del mismo año donde la Audiencia de México daba no-

13. AGN, *Hospital de Jesús*, leg. 257, f. 1. Apud. Baudot (1988: 1085).
14. *Ibid.* f. 2.
15. AGI, *Patronato*, 74, n.º 1, R.8. "Méritos y servicios: Francisco de Terrazas: Nueva España".
16. Se trata de un proceso judicial por tenencia de libros prohibidos por la Inquisición en el cual aparece nombrado Francisco de Terrazas dos veces: la primera está fechada el 22 de abril de 1564 y dice "E después de los suso dicho en la dicha ciudad de México, este dicho día, mes y año suso dicho, para la dicha información fue tomado y recibido juramento de Francisco de Terrazas, clérigo de epístola ( ) dixo: que es de la edad de veinte y un años" (p.50), y el segundo está fechado el mismo año "E después de lo susodicho, este dicho día diez y siete de mayo del dicho año de mil e quinientos sesenta y cuatro, el dicho Diego de Belmar, presentó por testigo a Franncisco de Terrazas [...] dixo: que es de edad de veinte y un años, poco más o menos" (p. 78). Vid. Fernández del Castillo, Francisco (1914): *Libros y libreros en el siglo XVI*, México: tip. Guerrero hnos.

ticia de la obra épica del autor *Nuevo mundo y conquista* así como de su muerte, al parecer el mismo año:

> En cumplimiento de lo ordenado por V.Mag. se an buscado en el archivo de esta rreal audiencia papeles tocantes a Historia de las Yndias, y no se a hallado en el ninguno de esta calidad. Francisco de Terrazas, vecino desta çiudad, la comencó a hacer en verso de las cosas acaecidas en el descubrimiento y conquista de esta Nueva España y provincia della, y aviendo hecho una buena parte falleció, él cual dexó muger e yjos que entendemos que querrán aprovecharse de lo que su padre avía escrito [...][17]

Si partimos de las noticias que se han recogido sobre el nacimiento y muerte de Terrazas podemos casi asegurar que nuestro poeta nace, como dijimos, entre mayo y diciembre de 1542 o entre enero y abril de 1543 (confirmándose que en abril y mayo de 1564 tenía 21 años) y que muere, como señala Baudot, en 1580, por lo tanto con 37 o 38 años de edad, dejando inconclusa la que podría haber sido su gran obra épica: *Nuevo mundo y Conquista.*

Existen otros datos que dan noticia de la vida de Francisco de Terrazas. El primer documento que hemos hallado se encuentra en el AGN. Se trata de una solicitud escrita por el poeta el 4 de julio de 1557 para obtener cuatro caballerías de tierra en el pueblo de Tulancingo[18]. Cuando murió su padre lo sustituyó como encomendero en los pueblos de Ihualtepec, Asuchiquilaza y Tulancingo como muestra un documento hallado en el AGI con fecha de 8 de octubre de 1564;[19] así como un manuscrito que hemos descubierto en el mismo archivo donde Sebastián Vázquez, curador de los hijos pequeños de Francisco de Terrazas, testificaba en esas fechas en contra de Diego de Guevara sobre el derecho de unas casas que edificó Terrazas en México[20].

Otros documentos nos ayudan a ver el proceso literario de la obra del poeta. Nos referimos, por ejemplo, a los procesos judiciales en los que estuvo involucrado. El primero fue en 1564 donde el Tribunal de la Fe seguía por posible judaísmo a Juan Bautista Corvera y en el que aparecían nombrados Hernán González de Eslava y Francisco de Terrazas como posibles autores de unas coplas sobre el Nuevo Testamento (Toscano, 1947: 47). Finalmente, en febrero de 1570, Sebastián Vázquez, por entonces receptor de la Audiencia de México, entrega a la Inquisición unos papeles que incluyen un debate entre Terrazas, Hernán González de Eslava y Pedro Ledesma escrito en décimas sobre la ley

17. AGI, *Audiencia de México*, n.º 70, R1, f. 1r.
18. AGN, *Indiferente virreinal*, Expediente 001 (Tierras Caja 4660).
19. "La mitad de los pueblos de Ygualtepec a Asuchiquizala y Tulancingo fueron encomendados a Francisco de Terrazas conquistador y primero tenedor por cuya muerte sucedió en ellos Francisco de Terrazas su hijo mayor legitimo e los posee, tiene hijos y es buen repartimiento", en AGI, *México*, 242A, nº.6, f. 3r. Cf. Icazbalceta (1914: 14) y Toscano (1947: 46).
20. AGI, *Justicia*, 176, nº 4. Sobre el mismo asunto vid. AGI, *Escribanía*, 952.

mosaica, y el documento "Traslado de un cristiano viejo para que fuese judío", demostrando así que las coplas halladas no eran de Corvera sino de estos[21]. Pocos años después, en diciembre de 1574, se celebraron unas fiestas en consagración del arzobispo don Pedro Moya de Contreras donde se representó un entremés que al parecer no gustó al por entonces virrey Enríquez de Almanza; además, apareció un letrero en verso en contra del mismo. No tardaron en llegar las acusaciones, en las cuales aparecieron imputados Hernán González de Eslava y Francisco de Terrazas, que fue detenido y puesto en libertad un día después (vid. Izcabalceta, 1915).[22]

Como se puede apreciar, existen pocos datos que puedan aportar una visión más amplia sobre la vida de nuestro poeta. Sabemos que fue un escritor muy importante debido a los elogios que le dedicaron otros poetas contemporáneos. Uno de ellos fue el que le dedicara Alonso Pérez, que elogia la manera en que Terrazas escribe las alabanzas de Hernán Cortés en su poema épico (Peña, 2004: 95):

> Cortés en sus maravillas
> con su valor sin segundo,
> Terrazas en escribillas
> y en propio lugar subillas,
> son dos extremos del Mundo.
> Tan extremados los dos
> en su suerte y en su prudencia,
> que se queda la sentencia
> reservada para Dios
> que sabe la diferencia.

Por otra parte, José de Arrazola, poeta al que se atribuyen algunos versos del *Nuevo mundo y conquista*, escribió (Méndez Plancarte 1991: 45):

> Los vivos rasgos, los matices finos,
> la brava hazaña al vivo retratada,
> con visos más que Apolo cristalinos
> como del mesmo Apeles dibujada;
> ya con misterios la dejó divinos
> en el octavo cielo colocada
> Francisco de Terrazas, Fénix solo
> único desde el uno al otro polo.

Otros dos posibles elogios fueron descubiertos por Lasarte y Dinverno (1997) en la Biblioteca de la Universidad de Pensilvania. Se trata del ms. *Spanish54*. En este aparecen dos sonetos de autoría desconocida que, por sus semblanzas en algunas imágenes, parecen ser del mismo autor. Los versos rezan así:

21. AGN, *Inquisición*, 61, volumen 222, ff. 203-211. Cf. O'Gorman (1940).
22. Estos datos han sido ya corroborados por otros estudiosos. Cf. Henríquez Ureña (1918: 49).

Onor y gloria del Castalio choro
mexicano Marón[23] que en uoz diuina
corriente das al agua cabalina
por arcos de christal y años de oro.

Yndiana mina que nos da el tesoro,
no de oro, plata, ni de perla fina,
más de vna bena heroica y peregrina
que dora nuestra hedad de hierro y lloro.

Las alas cansas a la gigantea
suspendes al de Traçia el dulce llanto,
y çiego dejas al pastor de Juno.

Porque de to[do] bien eres la idea,
águila en el mirar, çisne en el canto
sacre en el buelo, y Fénix en ser uno.
[f. 69r]

Y el segundo soneto:

Imagen, templo, altar, inçienso y choro,
los órganos de música diuina,
las nueue de la Fuente Cabalina,
la poma, el ramo y belloçino de oro.

De estas Indias y esotras, el tesoro;
del mar, el nácar fino y perla fina;
del Ganje, espeçia y agua peregrina;
del gran Pirú, Hurtado, por quien lloro.

La Fama de estatura jigantea,
un orpheo olvidado de su llanto,
vn águila, y un Argos, otra Juno.

De Platón las ideas en mi ydea
te consagro pues eres en el canto
el çisne, el sacre, el Phenix, tres en vno.
[ff. 69r y 69v]

Finalmente, y por ello no menos importante, encontramos el elogio que hizo Cervantes en el "Canto de Calíope" de su *Galatea* (ed. Montero, 2014: 382, vv. 521-536):

De la región antártica podría
eternizar ingenios soberanos,
que si riquezas hoy sustenta y cría

23. El elogio de Francisco de Terrazas como poeta épico mediante el apelativo "Marón" aparece también en la *Sumaria relación de* Dorantes de Carranza.

también entendimientos sobrehumanos.
Mostrarlo puedo en muchos este día,
y en dos os quiero dar llenas las manos:
uno de Nueva España y nuevo Apolo,
del Perú el otro, un sol único y solo.

"Francisco el uno de Terrazas tiene
el nombre acá y allá tan conocido
cuya vena caudal nueva Hipocrene
ha dado al patrio venturoso nido:
la mesma gloria al otro igual le viene,
pues su divino ingenio ha producido
en Arequipa eterna, primavera,
que este es Diego Martínez de Ribera.

Esta cita que hiciera Cervantes merece especial atención por el lugar que ocupa. Es curioso que el elogio que se hace de Terrazas no aparezca en el *Viaje del Parnaso*, donde Cervantes alaba a otros poetas, sino en la *Galatea*, novela pastoril y por lo tanto de corriente petrarquista, a la cual pertenecía nuestro poeta. Además, valga destacar también que justamente estos versos están incluidos en el "Canto de Calíope", considerada la musa de la poesía épica. Petrarquismo y épica son dos rasgos que van a definir la trayectoria poética de Francisco de Terrazas.

Se puede caer en la falsa creencia de que en la América colonial todo llegaba con cierto retraso respecto a la Península, pero no era así. Lo cierto es que la vida cultural era muy activa y así lo demuestran las continuas tertulias, certámenes y manuscritos que circulaban llegados del extranjero y desde dentro, ya que la imprenta en Nueva España apareció en 1539 y se calcula que en el siglo XVI hubo un total de 200 impresos (Grossi, 2010). También es sabido que muchos de nuestros poetas peninsulares desembarcaron en las Indias llevando consigo nuevas fuentes e inspiraciones. Y no solo los poetas, también los conquistadores. Según nos relata Bernal Díaz del Castillo en su *Historia verdadera* (ed. Serés 2011: 691-692), los soldados que acompañaban al que sería el Marqués del Valle escribían versos en los muros contra Hernán Cortés, porque este no les daba el oro que les debía:

> Y como Cortés estaba en Cuyuacán y posaba en unos palacios que tenían blanqueadas y encaladas las paredes, donde buenamente se podía escribir en ellas con carbones y con otras tintas, amanescía cada mañana escrito muchos motes, algunos en prosa y otro en metro algo maliciosos, a manera de masepasquines. [...] otros decían: "¡Oh, qué triste está la ánima mea hasta que todo el oro que tiene tomado Cortés y escondido lo vea!". [...] Y cuando salía Cortés de su aposento por las mañana y lo leía, y como estaban en metros y en prosas y por muy gentil estilo y consonantes cada mote y copla [...] Y como Cortés era algo poeta e se preciaba de dar respuestas para loar sus hechos grandes e notables cosas, y deshaciendo las de Diego Velázquez y Grijalva y Francisco Hernández de Córdoba e cómo prendió al Narváez, respondía también por buenas consonantes y muy a propósito en todo lo que escribía.

Podría decirse que estos escritos en los muros son los primeros inicios de la literatura en Nueva España. Además, sabemos que Hernán Cortés organizaba tertulias literarias en Sevilla, por lo que es muy probable que su hijo, Martín Cortés, que figura en el Cancionero de *Flores de baria poesía*, influyera en la creación de las tertulias literarias en México siguiendo el modelo de las de su padre (Grossi, 2010). La universidad también llegó muy pronto. La Real Pontificia de México abrió sus puertas en 1553 con tan ilustres personas al mando como el filósofo y teólogo fray Alonso de la Veracruz, el doctor Frías de Albornoz, el doctor Bartolomé de Melgarejo y el doctor humanista Francisco Cervantes de Salazar. Nueva España, ya en el siglo XVI, era un gran núcleo cultural y literario al que llegaba gran variedad de literatura renacentista, como Petrarca, tanto traducido como en italiano[24].

Será dentro de este círculo donde Francisco de Terrazas se críe y se eduque y en el que escribirá sus primeras muestras literarias, que, aunque escasas, fueron muy alabadas.

Los primeros poemas que se conocen del autor fueron hallados en un cancionero de 1577 titulado *Flores de baria poesía*[25] y compuesto en México. Se trata del primer cancionero de poesía lírica en Nueva España. El códice original tenía 400 folios más 4 hojas de guarda, y contenía 354 composiciones de las cuales 249 estaban firmadas y 110 eran anónimas. Originalmente estaba compuesto por cinco libros: "todo loquese pudo rrecoger a lo diuino", "loque trata de Amores", "lo Mismo", "lo de burlas" y "cosas indiferentes que no pudieron aplicarse a ninguno de los demás libros". Solo se conservan los dos primeros. De nuestro poeta aparecen cinco sonetos: "Dexad las hebras de oro ensortijado", "Soñé que de una peña me arrojaua", "¡Ay, vasas de marfil, uiuo edificio!", "El que es de algún peligro escarmentado" y "Royendo están dos cabras de un ñudoso". También encontramos poemas de otros autores, como por ejemplo de Juan de la Cueva (32 composiciones), quien estuvo en Nueva España y de quien se cree que fue el compositor de este cancionero; o de Gutierre de Cetina (84 poemas), el cual estuvo en Puebla de los Ángeles en 1550. Si observamos con detenimiento el manuscrito vemos que tiene una nota en el folio 3 que revela lo siguiente: "Es de Andrés Faxardo en Sevilla 1612". ¿Cómo llegó el cancionero a Sevilla? Se cree que pudo llevarlo Juan de la Cueva cuando regresó a la península en 1577, el mismo año en que terminó de compilarse, y tras su muerte, justamente en 1612, pudo obtenerlo Andrés Faxardo.

En el año 1883 Icazbalceta (1896) daba noticia de un nuevo poema de Terrazas. Se trata del poema épico *Nuevo Mundo y Conquista*. Este se halla intercalado en un manuscrito de Baltasar Dorantes de Carranza, impreso posteriormente con el título de *Sumaria relación de las cosas de la Nueva España con noticia*

24. Fernández del Castillo (1914).
25. BNE, *Flores de Baria poesía*, ms. *2973*. El estado del manuscrito es defectuoso.

individual de los descendientes legítimos de los conquistadores y primeros pobladores españoles. Fue hallado en México ya en el siglo XX[26], entregado tras su muerte a don José Fernández Ramírez y después a don Alfredo Chavero, quien se lo obsequió años después a Joaquín García Icazbalceta[27].

Años más tarde, en 1918, Henríquez Ureña encontró un manuscrito en la Biblioteca Nacional de Toledo que actualmente se encuentra en la Biblioteca Nacional de España[28], que contenía cuatro nuevos sonetos de Francisco de Terrazas ("Parte más principal dest'alma vuestra", "Cuando la causa busco del efecto", "La mano que os dexó de vna sangría", "La diosa que fue en Francia celebrada") y una epístola ("Pues siempre tan sin causa pretendiste"). La epístola también se halló en otro cancionero de poesías varias de la Biblioteca Nacional de España[29].

Después, en 1940, O'Gorman encontró un manuscrito en AGN[30] en el que aparecían las coplas arriba mencionadas ("Responde a una pregunta que le hizo Hernán González de Eslava sobre la Ley de Moisés" y "Respuesta a la réplica del mismo González de Eslava"). Son en total unas 28 décimas intercambiadas entre 1563 o 1563-1564. El debate lo empezó Hernán González de Eslava, y Terrazas, tras la petición del arzobispo de la ciudad de México, Alonso de Montufar, le respondió (O'Gorman 1940).

Pedro Lasarte en 1997 descubrió un soneto inédito de nuestro poeta ("Aquella larga mano que reparte") en un manuscrito de la Universidad de Pensilvania. Se trata del ya citado ms. *Spanish56*[31]. El manuscrito incluye, además del poema inédito, otros dos que ya se conocían de Terrazas ("Soñé que de vna peña me arrojaua" y "Roiendo están dos cabras un ñudoso") y que presentan variaciones con respecto a los que aparecen en *Flores de baria poesía*. El poema inédito reza así:

> Aquella larga mano que reparte
> sus dones y riqueças en el suelo
> para anirmarnos al supremo buelo
> donde consigo mesmo al hombre harte,

26. El manuscrito carecía de título, pero José Fernández Ramírez ("Prólogo", p. ii) fue uno de sus poseedores. La fecha del manuscrito se deduce sólo a través de unas pequeñas citas incluidas en la obra: "y esto aconteció el año pasado de 1600" (p. 126); "en este año de 1604" (p. 234); "que no ha más de 84 años que se ganó la tierra quando esto se escribe, que es en el año 1604" (p. 239).
27. El libro se puede consultar en la BNE (2/86072).
28. BNE, ms.19661.
29. BNE, ms. 617, (ff. 296r-297v).
30. AGN, *Ramo de la Inquisición*, tomo 222, ff. 203-211.
31. Descripción: [Leon or Estremadura, ca.1600]. Collection of 205 poems, including five repeats, mostly by unnamed authors. Includes two poems by Luis de Camões (f. 45v-46v) and others by Luis de León, Fray Pedro de Ledesma and Mateo Rosas de Oquendo. A sonnet concerning the death of a king (f. 68v) probably refers to Philip II. Also includes medical recipes (f. 11v-12r) and a partial index (f. 43r).

con obras y consejos y con arte
dejó su amor diuino por modelo,
por vn dechado de aquel bien del çielo
de que hacernos quiso tanta parte.

De aquí es que el amistad sinçera y pura
no es sólo de los pechos u uirüossos,
mas aun diuina imagen perfectíssima;

así que, si pensarlo te es dulçura,
también me causa a mí glora dulçíssima,
con que oluido los ratos trabajossos.
[ff. 92r - 92v]

En el cancionero también aparecen composiciones de otros poetas como Mateo Rosas de Oquendo, Pedro Ledesma, José de Arrázola y otras anónimas.

Nuevo Mundo y Conquista: Análisis preliminar

En este apartado se va a llevar a cabo una descripción de las octavas conservadas del *Nuevo Mundo y Conquista* que nos permitirá hacer un resumen del argumento de la obra y un estudio preliminar de la misma. Este poema, como vimos en un documento citado más arriba[32], empezó a escribirse antes de 1580 y debió ser importante y conocido en la época al ser considerado una "Historia de las Yndias"[33]. Conservamos el poema de Terrazas ya que se halla intercalado, como dijimos, en un manuscrito de Baltasar Dorantes de Carranza que posteriormente fue impreso con el título *Sumaria relación de las cosas de la Nueva España: con noticia individual de los descendientes legítimos de los conquistadores y primeros pobladores españoles*. La obra de Dorantes de Carranza, además de incluir varios fragmentos de poesía, da cuenta de los conquistadores y pobladores de México, así como de sus descendientes, además de dar datos biográficos sobre Francisco de Terrazas. Los versos del poeta novohispano se hallan intercalados en el texto y sin seguir una cronología y, además, Dorantes de Carranza no siempre atribuye los versos. Debemos destacar, asimismo, que también se han perdido partes de la

32. Véase nota 17.

33. Tal y como informa Georges Baudot [1988], el Consejo de Indias, tras la muerte de Francisco de Terrazas se propuso la difícil tarea de buscar a alguien para que concluyera la "Historia de Yndias" que empezó a escribir el poeta Novohispano. Tal y como demuestran unos documentos, las personas propuestas fueron: en un primer lugar, Juan López de Velasco; más adelante, en 1591, el cargo pasó a Arias de Loyola; en 1595 se nombró a Pedro Ambrosio de Ondariz. Tras estos se propuso a dos figuras ilustres: Esteban de Garibay Camalloa y a Lupercio Leandro de Argensola. No obstante, el rey Felipe II propuso como cronista mayor a Antonio de Herrera, a quien acabó escogiendo personalmente en 1596, siendo oficial su nombramiento el 15 de mayo.

Sumaria relación, por lo que el texto original quizás podría contener más partes del poema épico de Terrazas. Por lo que respecta a la reconstrucción del poema, García Icazbalceta y Antonio Castro Leal se encargaron de seleccionar los versos y atribuirlos a Terrazas, así como de darles el orden que hoy en día conocemos.

Pese a que Dorantes Carranza asegure que Saavedra Guzmán es "el primero que ha arrojado algo de las grandezas de la conquista" (1902: 203), el poema de Terrazas es el que inaugura el ciclo cortesiano y será tomado como referente por los otros autores[34]; sobre todo, como veremos, la defensa de los derechos de los hijos y descendientes de los conquistadores.

Para el estudio del poema que sigue a continuación, utilizaremos la edición propuesta por Castro Leal[35] (1941) y especificaremos qué versos estaban ya asignados a Terrazas y cuáles no.

Del primer canto conservamos cuatro octavas, sin asignar, en las que Terrazas, a través del tópico de la falsa modestia, se disculpa por cantar solo aquellos hechos que sean forzosos, ya que es inagotable y de gran magnitud todo lo que hiciera el conquistador (I, octavas 1-4):

> No de Cortés los milagrosos hechos,
> no las victorias inauditas canto
> ni aquellos bravos e invencibles pechos
> cuyo valor al mundo pone espanto,
> ni aquellos pocos hombres ni pertrechos
> que ensalzaron su fama y gloria tanto,
> que del un polo al otro en todo el mundo
> renombre han alcanzado sin segundo.
>
> Tantos rendidos reyes, nuevo mundo,
> infinidad de cuento de naciones,
> segunda España y hecho sin segundo,
> ejércitos vencidos a millones,
> dioses postrados falsos del profundo
> a quien sacrificaban corazones,
> no lo puede escribir humana pluma,
> que en la mente divina está la suma.
>
> Valeroso Cortés por quien la fama
> sube la clara trompa hasta el cielo,

34. Los otros poemas que forman el llamado ciclo cortesiano y que estudiaremos en nuestra tesis doctoral son *De Cortés valeroso, y Mexicana* (1588) de Lobo Lasso de la Vega, *El peregrino indiano* (1599) de Antonio de Saavedra Guzmán, el *Canto intitulado Mercurio* (1623) de Arias de Villalobos y *Las Cortesiadas* (1665?) de Juan Cortés Ossorio.

35. En su prólogo (pp. XVI-XVII), Castro Leal justifica el orden de los fragmentos del poema basándose en los acontecimientos de la conquista y no muy diferente al que siguió Saavedra Guzmán en *El peregrino indiano*. Por lo que respecta al alegato de los conquistadores y sus descendientes (Canto XX), nos dice que podría aparecer también como una digresión en cualquier otra parte del poema.

cuyos hechos rarísimos derrama
con tus proezas adornando el suelo,
si tu valor que el ánimo me inflama
se perdiese de vista al bajo vuelo,
si no pueden los ojos alcanzalle
¿quién cantará alabanzas a tu talle?

No quiero yo manchar, ni Dios lo quiera,
del pecho sabio el ánimo invencible
cuyo blasón fijado allá en la esfera
contiene, todo es poco, lo posible,
ni aquella temeraria fuerza fiera
con que allanaste casi lo imposible,
que es agotar a mano un mar copioso:
sólo diré de paso lo forzoso.

No obstante, no conservamos los versos en los que el poeta anuncia cuáles serán los hechos que va a cantar en su poema, como sí ocurre en la *La Araucana*.[36] Ercilla, rechazando a Ariosto, dice que no va a cantar historias de amor, aunque como sabemos, sí incluirá episodios amorosos. El autor de *La Araucana* solo va a cantar las proezas de los españoles en batalla. Si volvemos a los primeros versos del *Nuevo Mundo y Conquista*, vemos que Terrazas inicia el canto también con la doble negación, pero, en este caso, rechazando aparentemente a Ercilla, ya que el poeta novohispano dice que no va a cantar los lances de la guerra, ni los milagrosos hechos de Cortés ni de sus soldados. Podría tratarse de un guiño al poema épico de Ercilla, así como este hizo con Ariosto negando que iba a cantar los amores. No sabemos si existieron otros versos que, como en *La Araucana*, anunciaran detalladamente qué es lo que sí se iba a cantar en el poema. No obstante, quizás la clave pueda hallarse en el último verso de la cuarta octava, donde

36. No las damas, amor, no gentilezas
de caballeros canto enamorados,
ni las muestras, regalos y ternezas
de amorosos afectos y cuidados;
mas el valor, los hechos, las proezas
de aquellos españoles esforzados,
que a la cerviz de Arauco no domada
pusieron duro yugo por la espada.

Cosas diré también harto notables
de gente que a ningún rey obedecen,
temerarias empresas memorables
que celebrarse con razón merecen,
raras industrias, términos loables
que más los españoles engrandecen
pues no es el vencedor más estimado
de aquello en que el vencido es reputado.
(I, octavas 1-2)

Terrazas dice que solo va a cantar aquello que es forzoso. ¿Forzoso para quién? Como veremos, se podría atribuir al *Nuevo Mundo y Conquista* una función pragmática con la que el poeta, a través de su obra, reivindica los derechos de los descendiente y culpa a la Corona de su olvido. De ahí que Terrazas solo quiera cantar lo forzoso, aquello importante que haga recordar las hazañas de Cortés y sus soldados para el bien de sus descendientes. Como observaremos durante el análisis, en los versos del *Nuevo Mundo y Conquista* sí que se alaba a Cortés y a los soldados que lo acompañaron, pero no aparecen escenas bélicas entre españoles e indios, ni las conquistas de pueblos ni ciudades. Quizás esto se deba también al interés pragmático de la obra de Dorantes Carranza, quien, del mismo modo que Terrazas, va a utilizar su obra para reivindicar los derechos de los descendientes de aquellos soldados y conquistadores que acompañaron a Cortés.

Otra diferencia que presenta el *Nuevo mundo y Conquista* respecto de *La Araucana* y que en otros poemas del ciclo cortesiano también aparecerá, concierne a la figura del héroe. A diferencia de *La Araucana,* en el poema de Terrazas sí que tenemos a un héroe principal, Hernán Cortés. No obstante, como veremos, a través del tópico épico del catálogo de los héroes, se va a dar nombre y se van a alabar las hazañas de alguno de los soldados que acompañaron a Cortés, en especial de Morla[37] y Aguilar[38], quienes aparecen representados también como héroes.[39]

Del segundo canto tenemos una octava, esta sí atribuida a Terrazas, donde el poeta insiste en la dificultad de cantar las hazañas de Hernán Cortés debido a su gran magnitud. También se hace hincapié en el sentido providencial de la obra: "de Dios por sus hechos escogido" (v. 4), donde aparece Cortés como el elegido de Dios.

Del tercer canto conservamos ocho octavas atribuidas al poeta, en las que se mencionan las primeras expediciones al Yucatán de Francisco Hernández de Córdoba y Juan de Grijalva. Es de especial relevancia este canto, ya que se va a iniciar una denuncia encubierta de la esclavitud: "para las minas de oro que hallaron / esclavos a hacerse comenzaron" (vv. 7-8). Terrazas no juzga los hechos, pero sí que alude a la insuficiente prohibición posterior: "aunque el remedio a

37. Fue capitán de una de las naves de la expedición de Hernán Cortés. Durante la travesía de Cuba a Cozumel su embarcación tuvo problemas al caerse el timón. Morla heroicamente se arroja al mar y consigue salvarlo. Murió el 30 de junio de 1520 en la retirada de la Noche Triste.

38. Natural de Écija, fue uno de los pocos supervivientes del naufragio del navío Santa María de la Barca, capitaneado por Juan de Valdivia. Tras esto fue capturado en Yucatán por los mayas consiguiendo escapar en 1519. Tras el encuentro con Hernán Cortés, se convertirá en su intérprete, ya que dominaba la lengua maya.

39. En Bernal Díaz del Castillo, el plano heroico de Hernán Cortés resulta disminuido si lo comparamos, por ejemplo, con Gómara, quien hace una exaltación del conquistador. Terrazas seguirá este último modelo, y, aunque concede una naturaleza heroica a los demás soldados, Cortés siempre aparecerá más elevado. No obstante, veremos que Terrazas también va a servirse de la comparación de Cortés con otros héroes de la antigüedad para criticar al conquistador.

tiempo se enviase / que a reparar las islas no bastase" (vv. 15-16). Con un tono contundente, también denuncia la muerte y caza de algunos indios para trabajar en las minas: "que de los indios con estrago y muerte / un número infinito fue acabado, / y como de oro nadie se convierte / al rústico provecho del ganado / para labrar las minas fue la traza / hacer de ciertos hombres simple caza." (vv. 19-24). En estos versos se alude a la codicia de algunos españoles, tema que aparecerá también en el siguiente canto. En las islas de Guanajos, dice Terrazas, habitaba "una mansa gente" (v. 25), "humilde y simple" (v. 27) que "por fuerzas o engaños se tomaba" (v. 28). De nuevo se denuncia el abuso de los indios.

El canto cuarto, atribuido a Terrazas, es el más extenso de todos. Conservamos veinticuatro octavas en las que se cuentan los amores de Huitzel y Quetzal. Mientras están los dos amantes durmiendo, Huitzel oye unos ruidos y despierta a su amada para huir y esconderse. No obstante, Quetzal es capturada por los españoles "gente blanca muy barbada/ soberbios y de limpio hierro armados" (vv. 67-68). Por un vecino, Huitzel sabe que los españoles se están llevando hacia al río a sus mujeres e hijas (IV, octavas 7-8):

> Acaso me halló un vecino mío
> que el pueblo andaba a voces convocando
> diciendo que acudiésemos al río,
> por do una nueva gente va bajando
> de quien robadas con violento brío
> muchas personas nuestras van llorando.
> Y entre otras que llevar vio maniatadas
> mi Quetzal y su hija eran nombradas.
>
> No como yo con tal presteza parte
> ciervo que sin sentido el curso aprieta
> cuando en segura y sosegada parte
> herido siente la mortal saeta,
> ni nunca por el cielo de tal arte
> correr se ha visto la veloz cometa,
> que a ver de mi desdicha el caso cierto
> con miedo y con amor volaba muerto.

En estos versos aparece la imagen tópica del ciervo herido por una saeta.[40] Huitzel intenta rescatar a su amada, pero los españoles huyen en sus barcos: "sin

40. Este tópico, como estudia Lida de Malkiel [1939], lo van a retomar diferentes autores con sus diferentes variantes y significados. Uno de esos ejemplos lo encontramos en el soneto CLXXIV de Petrarca: "E qual cervo ferito di saetta/ col ferro avvelenato dentr'al fianco/fugge, e più duolsi quanto più s'affretta". La imagen del ciervo herido también aparecerá en Garcilaso, en la *Historia de Leandro y Hero* de Boscán o en Góngora, para citar algunos de los muchísimos ejemplos que estudia Lida. Siguiendo el modelo de la *Eneida* (IV, 69 y ss.), el ciervo herido se va a convertir en cierva herida, imagen que aparecerá también en el soneto de Petrarca "Una candida cerva sopra l'erba", o en *La selva sin amor* de Lope de Vega.

otro efecto los seguí, luchando/con el dolor rabioso y la paciencia, / hasta llegar al río do se entraban/en casa de madera que nadaban" (vv. 117-120). Quetzal pide poder hablar a su amado y despedirse de él. En los siguientes versos se inicia un planto en el que Terrazas va a mostrar sus dotes como poeta lírico renacentista. Algunos versos tienen claras influencias garcilasianas, como el que habla de las prendas y que recuerda al soneto X de Garcilaso. Dice Terrazas: "recibe en la penada despedida/ el resto de las prendas de quererte/ y aquesta fe postrera que te envío/ con cuanta fuerza tiene el amor mío" (vv. 133-136). Más adelante también aparece la idea platónica del cuerpo como prisión del alma: "ni en muerte ni en prisión el nudo ciego/ que amor al corazón cuitado puso/podrá quitar jamás sin ser quitada/ el alma, presa a la mortal morada." (vv. 141-144). Del mismo modo, Terrazas se sirve de los símiles homéricos durante este canto y otros, donde, por ejemplo, va a comparar a los españoles con una culebra que intenta robar del nido los hijos de la tórtola, pájaro que simboliza el amor (IV, octavas 13-14):

> Cual tórtola tal vez dejó medrosa
> el chico pollo que cebando estaba
> por ver subir al árbol la escamosa
> culebra que a su nido se acercaba
> y vuelta vio la fiera ponzoñosa
> comerle el hijo encarnizada y brava,
> bate las alas, chilla y vuela en vano,
> cercando el árbol de una y otra mano:
>
> Así yo, sin remedio, congojado
> de ver mi bien en cautiverio puesto,
> llegaba al escuadrón desatinado
> clamando en vano y revolviendo presto,
> de suerte que seguido y esperado
> detuve un rato al robador molesto
> que vuelto, atento, con piedad, sin ira,
> del nuevo caso con razón se admira.

Cabe destacar, por último, que en este cuarto canto, Terrazas también va a aprovechar para llevar a cabo una posible crítica encubierta, utilizando las palabras de Huitzel, sobre la codicia de los españoles (IV, octava 22):

> Callo su preguntar y su malicia,
> su gran soberbia, su mandar airado,
> su mucha crueldad, poca justicia,
> y aquel desprecio del haber robado;
> sus rigurosos modos, su codicia,
> y el deshonesto vicio libertado,
> que todo se pagó en muy pocos días
> con gran venganza, por diversas vías.

Como apunta Íñigo Madrigal (1992: 27), el tópico de la codicia en las letras hispanoamericanas es inaugurado por Ercilla en *La Araucana*, en el exordio del Canto III (octava 1):

¡Oh incurable mal! ¡oh gran fatiga,
con tanta diligencia alimentada!,
¡Vicio común y pegajosa liga,
voluntad sin razón desenfrenada,
del provecho y bien público enemiga,
sedienta bestia, hidrópica hinchada,
principio y fin de todos nuestros males!
¡oh insaciable codicia de mortales!

Y añade que, posteriormente, le siguen otros autores como Pedro de Oña, en su *Arauco Domado*; Martín del Barco Centenera en *Argentina y Conquista del Río de la Plata*; o Diego de Hojeda en *La Christiada*. Como vemos, Francisco de Terrazas retoma el tema de la codicia, tópico que van a repetir los autores del ciclo cortesiano. Lobo Lasso de la Vega en *De Cortés Valeroso y Mexicana* critica la codicia de los españoles, quienes, no teniendo suficiente con haber ganado la batalla de Pontonchán y conquistado la ciudad, saquean todas las casas (IV, octava 47):

Entran la gran ciudad desamparada
con instancia las casas saqueando,
veen rastro de la hacienda levantada
que está a su pretensión desengañando;
no tienen por vitoria la alcanzada
los que estaban el saco deseando,
que el más feliz suceso al codicioso
sino es propio interese le es odioso.

También Antonio de Saavedra Guzmán en su *Peregrino indiano* va a denunciar la codicia de los españoles en numerosas ocasiones. No obstante, a diferencia de Terrazas y Lobo Lasso, va a hacer hincapié en que dicha codicia provenía de algunos de los soldados que acompañaban a Cortés, dejando al conquistador al margen de los hechos y su reputación intacta. Uno de los pasajes en los que aparece el tópico es el siguiente (IV, octava 7):

Allí los instrumentos más forçosos
al militar oficio se sacaron,
adonde unos y otros codiciosos
el real muy en forma edificaron
con pabellones, tiendas, orgullosos
choças y balüartes fabricaron
quál encendía el fuego diligente
para el corto manjar de aquella gente.

O este, en el que Cortés ordena a los suyos que no cojan nada de oro para no parecer codiciosos (VI, octava 31):

> Trahían oro y plata por momentos,
> que era lo que la gente apetecía,
> Cortés mandó que nadie fuese osado,
> a rescatar de oro ni un cornado,
> por que entre aquellos bárbaros no viesen
> que el oro os trahía codiciosos,
> si no que todos ellos entendiesen,
> que estaban dél muy poco deseosos.

El siguiente canto está compuesto por diez octavas, sin asignar, donde Cortés hace una crítica a Diego Velázquez "al uno inconvenientes va poniendo, / y al otro los caminos va barriendo" (vv. 23-24) y, al mismo tiempo, alude al fracaso de las expediciones de Hernández de Córdoba, quien "sólo sacó el riesgo de la vida/ de treinta y tres heridas lastimado, /huyendo, muertos veinte compañeros, / sirvieron los demás de mensajeros" (vv. 29-32). Más tarde, Diego de Velázquez enviará, también sin éxito, a Juan de Grijalva a rescatar Yucatán. Al contrario que ellos, Cortés, con ayuda de la Fortuna, logrará la empresa.

Como vemos, Terrazas va a alabar los hechos de Hernán Cortés y magnificar sus hazañas aludiendo a los fracasos en las misiones dictadas por Diego Velázquez. Esto se va a repetir en el canto VI y los siguientes.

En el canto sexto, que contiene cuatro octavas también sin asignar, Grijalva trae a Velázquez muestras de las riquezas que se encuentran en el Yucatán, que provocan el malestar de Diego Velázquez al saber que Hernán Cortés va a llevar a cabo por su cuenta la empresa allí iniciada.

El canto séptimo está compuesto por dos octavas, atribuidas a Terrazas, donde se da cuenta de las personas y navíos que acompañaron a Cortés.

Por lo que respecta al canto octavo, conservamos únicamente una octava sin asignar, en la que se vuelve a hacer hincapié, como vimos en el segundo canto, en la divinización de Cortés y su poder sobrehumano. Este tema y el lugar que ocupa la caracterización de Cortés en las obras épicas del ciclo cortesiano lo desarrollaré con más precisión en mi tesis doctoral en preparación. No obstante, en relación con este canto, valga apuntar que ya en sus *Cartas de Relación*, Hernán Cortés va a darse cuenta de la importancia que tiene el referirse a sí mismo como único enviado de Dios para llevar a cabo las gestas al otro lado del mar, dotando así de un sentido providencial a la conquista, sentido que justificará muchas de sus hazañas. Beatriz Aracil Varón (2009: 757-758), en lo que concierne a este tema, dice lo siguiente:

> El providencialismo aparece de forma reiterada en las *Cartas*, como era lógico, referido a los logros de la conquista, pero a partir de la Segunda relación observamos un proceso de "personalización" del fervor divino, que se vincula en principio a las propias decisiones ("paresció que Nuestro Señor me inspiró ") y que, ya en la

> Cuarta relación, va a implicar la definición de uno mismo como instrumento divino: "Dios Nuestro Señor fue servido de me hacer medio por donde veniese en su conoscimiento y debajo del imperial yugo de Vuestra Alteza…"

Es de sustancial importancia también el canto noveno, aunque solamente esté compuesto por una octava. En estos versos Terrazas promete cantar las alabanzas de los soldados y deja entrever ya la crítica que se va a llevar a cabo en el canto XX, donde va a reprobar el olvido de los conquistadores que acompañaron a Cortés y el incumplimiento de las promesas de riquezas y recompensas para ellos y sus descendientes (IX, octava 1).

> Tiempo vendrá que haga la memoria
> que ahora por el tiempo se me impide,
> pues no son dignos de menos honra y gloria
> los por nombrar, ni es justo que se olvide,
> Y si de todos no hiciere historia
> tan clara como el caso me la pide,
> allá los tiene Dios, que no se olvida,
> escritos en el libro de la vida.

En el siguiente canto, compuesto por dos octavas sin asignar, Terrazas simplemente alude a los juicios divinos y el poco alcance que tenemos los humanos para entender las sendas por las que nos conduce Dios.

En el canto undécimo aparecen tres octavas sin asignar, en las que se habla de Andrés de Tapia[41] y otros doce españoles. Se hace alusión a los catorce que Ercilla alaba en *La Araucana* y aparece el tópico del catálogo de los héroes (XI, octavas 1-2).

> ¿Quién de Tapia podrá pintar los hechos,
> una difícil prueba a ingenio humano,
> un brío y un esfuerzo soberano
> que atemoriza los soberbios pechos?
> Los doce que en el reino mexicano
> prometieron vencer o ser deshechos,
> que sobrepuja el nombre al fiero Glauco
> y a los catorce del famoso Arauco.
>
> ¿Dónde se vio un Serna y un Baena,
> un Sevilla, Vanegas, Olmos, Nieto,
> que pusieron con Robles en aprieto
> al bando indiano con rigor y pena?

41. Natural de Medellín, fue un soldado y cronista español que participó con Hernán Cortés en la conquista de México. Fue leal a Cortés, convirtiéndose en uno de sus capitanes y mayordomo. Se le atribuye la crónica *Relación de algunas cosas de la Nueva España, y de la gran ciudad de Temestitán México; escrita por un compañero de Hernán Cortés*.

¿Dónde un Victoria, con Granado inquieto,
Román López, y Aguilar que suena
tanto en valor, con el osado Pardo
que forman diestro un escuadrón gallardo?

Terrazas, haciendo de nuevo gala de una falsa modestia, habla de la imposibilidad de cantar todos los hechos valerosos de los soldados que acompañaron a Cortés[42], dejando que sea la Fama quien haga que la historia los recuerde: "¡Oh pluma! no te pierdas de arrogante, / do no llega tu voz, la fama cante" (vv. 23-24).

En el canto duodécimo aparecen ocho octavas sin asignar, donde se cuenta el naufragio que sufrieron Cortés y sus compañeros entre Yucatán y Cuba. Se alaba la hazaña de Francisco de Morla, capitán de una de las naves, quien, viendo que uno de los navíos estaba a punto de naufragar, consigue salvarlo tirándose al mar. Este episodio también aparece en *De Cortés Valeroso y Mexicana* de Lobo Lasso de la Vega (II, octavas 19-20):

Al mar el Capitán Morla se arroja,
que de la rota nave tenía cargo,
y a una soga atado gruesa y floja,
tras el timón nadando se hizo alargo;
falto de aliento, no sin gran congoja
aferró el gobernalle, sin embargo,
del riguroso viento que aún no había
aplacado del todo su porfía.

Recobrado, a la nave le subieron
y vuelto a su lugar, con gran contento
las abatidas velas descogieron,
alzándolas del todo al fresco viento

Antonio de Saavedra Guzmán también recoge este episodio en el primer canto de *El peregrino indiano*. No obstante, a diferencia de las crónicas[43] y de los poemas de Terrazas y Lobo Lasso, este va a alterar los hechos y a otorgar el éxito de la hazaña a Cortés, quien, con su destreza, conseguirá salvar las embarcaciones de su naufragio (I, octavas 100-101):

Bóreas rebolvió ligero y presto,
que pareció llevarse el mar y el cielo,
echando en este punto todo el resto

42. Esta falsa modestia y la imposibilidad de un canto total de los hechos, responden también, como tantas otras, a formas convencionales de la épica que vienen del propio Homero (e.g. *Ilíada*, II, 484-492).
43. Sobre este episodio y la hazaña exitosa de Francisco de Morla van a hablar Hernán Cortés, Bernal Díaz del Castillo y Gómara.

con que puso a Cortés en gran recelo.
Mas el arremediarlo fue tan presto
que, botando el timón el navichuelo,
derecho governó, rota la entena,
la triste nave casi de agua llena.

¿Quién te hizo, Cortés, buen marinero,
astrólogo, piloto y judiciario?
Aquel maestro eterno y verdadero,
maestro de afligidos ordinario.
Allí fuera el conflicto postrimero,
si aquel útil remedio necessario
Cortés no previniera en coyuntura,
que le fue favorable la ventura.

Y Saavedra prosigue su elogio a Cortés a través de la disputa entre antiguos y modernos, elevando al conquistador frente a Eneas o César, quienes, pese a que también fueron buenos marineros, no se pueden comparar al español (I, octava 107):

No estuvo tan gozoso aquel troyano,
capitán valeroso, que se vido
contrastado del viento y mar insano,
quando libre escapó de ser perdido,
ni aquel supremo rey tan soberano,
que en la barca de Amiclas fue metido,
quando, como Cortés, se vio librado
de la grave tormenta y mar ayrado.

Estos elogios dirigidos a Cortés volverán a aparecer en las diecisiete octavas del canto decimotercero, donde Cortés, utilizando como intérprete a Melchorejo[44], da un discurso a los indios de Cozumel sobre la religión. El que fuera Marqués del Valle se dirige al Calachuní para pedirles que abandonen a los falsos dioses y la práctica de sacrificios humanos. Aquí el poeta novohispano va a hacer hincapié en la buena oratoria de Hernán Cortés, otro rasgo por el que destacaba. Los indios, admirados por las palabras del conquistador, aceptan lo que les ha anunciado y se convierten al cristianismo. Del mismo modo, el Calachuní, convencido del discurso que ha escuchado, acaba teniendo por falsos los dioses a los que adoraban (XIII, vv. 89-96 y vv. 103-104):

44. Se trata de un joven maya tomado como prisionero en Isla mujeres y será uno de los primeros intérpretes que tuvo Hernán Cortés antes del encuentro con Jerónimo Águilar y doña Marina, la Malinche. Bernal Díaz del Castillo también habla de él: "prendimos dos indios que después que se bautizaron se llamaron el uno Julián y el otro Melchior" (Díaz del Castillo, 2011: 25), "Y después que hobieron desembarcado los dos indios que hobimos en la Punta de Cotoche, que se decían Melchorejo y Julianillo " (Díaz del Castillo, 2011: 38).

Estos dioses de mano fabricados,
no serlo cierto a mí no es cosa nueva,
mas tras el vano error de los pasados
el uso y ceguedad nuestra nos lleva
y no nos dejan ver nuestros pecados
lo que con natural razón se prueba,
que al que lo mira bien no es cosa oscura
ser más el hacedor que su hechura. [...]

Ahora que en tu lumbre lumbre vemos
tu fe, tu religión tu Dios queremos

El Calachuní también habla de seis españoles que tienen retenidos en Yucatán, y dice que, de haber sabido que eran igual que Cortés, no los hubiera retenido, pero él no los tiene en su poder ahora, sino un rey malvado. Tras finalizar su cometido evangelizador, Cortés va en busca de los españoles.

En el siguiente canto, de cuatro octavas también atribuidas a Terrazas, de nuevo se insiste en la buena oratoria de Cortés, quien habla con Cuauhtémoc amablemente para ganarse su confianza y no tenerlo como enemigo. Tras convencerlo lo deja en libertad (XIV, octavas 2-3):

Diole al león aquella fortaleza
por quien toda otra fiera se le inclina,
al toro duras armas y braveza,
vuelo a la simple y mansa golondrina,
a la tímida liebre ligereza,
al torpe zorro la hedionda orina;
hasta a la abeja y al gusano el cielo
dio el aguijón y ponzoñoso pelo.

Al hombre solo, que en el mundo manda
y para quien el resto fue criado,
diole por armas una gracia blanda
en el hablar suave y avisado.
Con esta al enemigo duro ablanda
y viene a ser de amigos prosperado,
con ésta así el querer de todos tira,
quebranta y doma el odio y mortal ira.

En la primera octava podemos observar otro de los rasgos de la poesía épica que Terrazas va a tomar de la tradición. Se trata del empleo de símiles homéricos, en este caso, símiles animalísticos que no nos detendremos a analizar ahora.[45] No obstante, quiero destacar que Terrazas no solo va a emplear estos símiles

45. Para una aproximación al estudio de la tradición clásica en Terrazas, vid. Sandra Romero Martín (2017: 625-655).

de la tradición clásica, sino que también se va a valer de símiles o expresiones y citas bíblicas, aproximándose más a la cristianización de la épica propuesta por Tasso.[46]

El canto decimoquinto está compuesto por treinta y cinco octavas, atribuidas a Terrazas, donde se relata el encuentro con Jerónimo de Aguilar y su historia. Este pasaje se repite, con algunas variantes, en otras obras épicas y en la *Historia de la conquista de México*, de Francisco López de Gómara, fuente historiográfica de los poemas épicos cortesianos de este periodo.

El canto se introduce aludiendo de nuevo a Hernán Cortés como enviado de Dios, donde Terrazas lo compara con Moisés (XV, octava 2):

> Escoge a Cortés, Dios, por instrumento
> para librar su pueblo del profundo,
> que lleve al prometido salvamento
> no sólo un pueblo: todo el Nuevo Mundo.
> Tuvo Moisés de lengua impedimento,
> también lo tiene aquí el Moisés segundo:
> al uno proveyó de Aarón, su hermano,
> para el otro guardó vivo un cristiano.

En esta estrofa alude a la imposibilidad de comunicarse por hablar idiomas distintos y Cortés, al igual que Moisés, será ayudado por Dios, quien le enviará a Jerónimo de Aguilar, "Aarón", para que le haga de intérprete en la lengua maya. Cortés es comparado siempre con los héroes de la antigüedad −aunque no siempre en términos positivos−. No obstante, el poeta novohispano, siguiendo de cerca a Tasso en su cristianización de la épica, también va a compararlo con otros personajes bíblicos.

Tras esta octava, Terrazas va a narrar el encuentro de los españoles con Jerónimo de Aguilar (XV, octava 6):

> Hablando con los que iban delanteros
> "Decid, señores, decid ¿sois cristianos?"
> "Sí somos, le responden, no extranjeros,

46. "Deve dunque l'argomento del poema epico esser tolto da l'istorie; ma l'istoria, o è di religione tenuta falsa da noi, o di religione che véra crediamo, quale è oggi la cristiana, e vera fu già l'ebrea. [...] Ma non potendo questi miracoli esser operati da virtú naturale, è necessario ch'a la virtú sopranaturale ci rivolgiamo; e rivolgendoci a le deità de' gentili, subito cessa il verisimile; perché non può esser verisimile a gli uomini nostri quello, ch'è da lor tenuto non solo falso, ma impossìbile; ma impossibil'è che dal potere di quell'idoli vani e senza soggetto, che non sono e non furon mai, procedano cose, che di tanto la natura e l'umanità trapassino. E quanto quel meraviglioso (se pur merita tal nome) che portan seco i Giovi e gli Apolli e gli altri numi de' Gentili, sia non solo lontano da ogni verisimile, ma freddo ed insipido, e di nissuna virtù, ciascuno di mediocre giudicio se ne potrà facilmente avvedere, leggendo que' poemi che sono fondati sovra la falsilà de l'antica religione", en Tasso, *Discorsi dell'arte poética*. Cf. Caravaggi (1974: 199).

que naturales somos castellanos".
Y él y los llorosos ojos lastimeros
alzando al cielo, juntas ambas manos,
estando en el arena arrodillado,
dijo: "¡Seáis mi Dios siempre alabado!"

Este explica que había huido del cautiverio de los indios (XV: octavas 7 y 9):

Deshácese llorando de alegría
haciendo gracias al bendito Cristo,
que ya por su bondad libre se vía
del largo cautiverio en que se ha visto,
de la infiel y dura tiranía
del bárbaro poder del Anticristo:
si es miércoles entonces preguntaba,
que aún unas *Horas* tiene en que rezaba.
[...]
Como venido ya a su propia tierra
es recibido el hijo peregrino
que tenido por muerto fué en la guerra
y acaba en cas del padre su camino,
que el un hermano y otro con él cierra
abrazando al hermano que les vino,
y aun no le dan lugar de ver la madre
ni de besar las manos a su padre:

Sobre esta última octava, Verena Dolle (2007: 774) hace un análisis interesante:

> Por más que el texto hable de "hijo peregrino", no de hijo "pródigo», la reminiscencia a la parábola del Nuevo Testamento resulta obvia" y sigue "además de la interpretación bien conocida y admitida de la conquista como misión, de la vuelta de los indígenas a la fe cristiana, existe la posibilidad de interpretar el territorio novohispano como la "tierra prometida", el destino de Moisés, para contrapesar el sentimiento de marginación por parte de la política virreinal.

Tras su encuentro con Cortés, Aguilar va a pasar a contar sus desventuras. Nació en Écija y en el año once embarcó en La Española y llegó finalmente a Jamaica cayendo después en los bajos de Víboras. Llegaron a "la infelice tierra/ del malvado cacique Canetabo" (vv. 21-22). Narra la muerte de Valdivia a quien, vivo, le sacan el corazón como sacrificio a los dioses. A los supervivientes los encerraban en jaulas hasta que llegara su hora del sacrificio. De treinta en treinta soles, explica, se celebraba una fiesta "con plato de los tristes españoles" (v. 196) en la que se hacían sonar unos instrumentos musicales que anunciaban dicha fiesta y los próximos sacrificios: "El bárbaro instrumento resonaba / de rayos, huesos, gaitas, caracoles, / y aquello se entendía sin experiencia, /que fue notificarnos la sentencia" (vv. 197-200). Aguilar y sus compañeros consiguen guardar dos cuchillos

y, gracias a ello, escapan dos horas antes del amanecer, cuando los indios, tras la fiesta y el baile, estaban descansando embriagados. Al escapar se encuentran con la gente de Aquincuz, enemigo de Canatabo. Aguilar y los que consiguieron salvarse son tomados por estos como sirvientes. Tras la muerte de Aquincuz, cuenta, sirvieron a Taxmar y juntos lucharon en la guerra durante ocho o nueve años. De los españoles, solo sobrevivieron él y Guerrero, que ahora vive en Chetemal, es compañero de Nachamcán y está casado con una hermana suya. Dice Aguilar que "está ya en indio convertido" (v. 272), por lo que no quiere volver.

De nuevo, en la octava del siguiente canto, Terrazas compara a Cortés con Moisés, a quien Dios le dio el don de entenderse con el pueblo, así como a Cortés la providencia le envía a Jerónimo de Aguilar, quien va a actuar como su lengua: "Al gran caudillo de la hebrea gente / para sacarle a tierra prometida / le proveyó de lengua suficiente / a causa de que la suya era impedida" (vv. 1-4).

El canto decimoséptimo está formado por trece octavas atribuidas a Terrazas, y se narra la pesca de un tiburón. Esta anécdota aparece por primera vez en la relación de Andrés de Tapia (1539) y luego también la retomará Gómara. Por lo que respecta a los poemas épicos, el primero en hacer referencia a este pasaje es Luis Zapata en su *Carlo famoso*, y después le seguirá Terrazas. Sobre este episodio, valga recordar las palabras, de nuevo, de Verena Dolle (2007: 769-770), quien se encarga de estudiarlo en uno de sus artículos:

> Mientras que el cronista centra su atención en los detalles de la pesca del tiburón y el contenido de su estómago, Zapata amplía el episodio plasmándolo según el modelo caballeresco del *Orlando furioso* de Ariosto (y de la *Odisea*, con la lucha de Ulises contra el cíclope y su ceguera), es decir, con las pruebas habituales de tinte maravilloso para los héroes. En concreto, inventa una lucha de Cortés contra bestias que suprimen a los indígenas, contra el tiburón (inspirado en la crónica) y un águila (sin base historiográfica). Así, destaca a Hernán Cortés como héroe principal pero de cuño cristiano, al cumplir sus hazañas extraordinarias en el Nuevo Mundo por encargo de Dios.
>
> Terrazas, en cambio, opta por otro aspecto y renuncia a destacar a un individuo particular. [...] la hueste (no hay diferenciaciones aquí entre marineros y conquistadores) [...] añade, además, un rasgo completamente nuevo: es el primer autor que demuestra la reacción del colectivo español ante ese encuentro inquietante o, dicho en otras palabras, que parece fijarse más en los afectos del grupo que en el mero episodio de tinte sensacional y maravilloso.

En el canto decimoctavo aparece una octava sin asignar, y en ella se menciona el barreno de las naves. Este episodio se halla también en las crónicas de Indias y en los demás poemas épicos del ciclo cortesiano; no obstante, aparece narrado de formas distintas. Ello se debe a los diferentes puntos de vista sobre lo ocurrido, ya que lo que podría ser criticable de Cortés para algunos, se convierte en un acto admirable y necesario para otros.

Terrazas, confiando en la voluntad divina, parece que está de acuerdo con el barreno de las naves. Por otro lado, Lasso de la Vega en su poema muestra a un

Cortés astuto y con una gran capacidad de oratoria y liderazgo. Hernán Cortés habla con Alaminos y Escalantes, dos marineros que encontraban en sus tropas y pacta que en presencia de todos anuncien que las naves están bromadas, y que por ello deben ser barrenadas. Cortés, estratégicamente, propone repararlas, pero los marineros, viendo que la causa estaba perdida, deciden que es mejor hundirlas. Este mismo episodio aparece también en Bernal Díaz del Castillo, según el cual el conquistador deja que sus soldados tomen la iniciativa, a pesar de que él mismo ya había decidido qué hacer: "Y según entendí, esta plática de dar con los navíos al través que allí le propusimos, el mismo Cortés lo tenía ya concertado, sino quiso que saliese de nosotros, porque si algo le demandasen que pagasen los navíos, era por nuestro consejo y todos fuésemos en los pagar" (Díaz del Castillo, 2011: 203-204). De nuevo, Cortés aparece representado como buen estratega. Lasso lo compara con Barbarroja[47], quien del mismo modo mandó hundir las naves para tomar el puerto de Bujía. No obstante, siguiendo con la disputa de antiguos y modernos, los hechos de Cortés son más dignos de alabanza (IX, octava 17):

> Pocos hechos cual éste se han oído,
> y ninguno que tanto se levante,
> y aunque había Barbarroja precedido,
> cauteloso corsario en el Levante
> en esto a Hernán Cortés, tenía entendido
> que le vendrían socorros adelante,
> así que un hecho y otro ponderado,
> es más digno Cortés de ser loado.

Tras esto los soldados se rebelan, pero Cortés, cuenta Lobo Lasso, con "rostro sereno y sosegado" (v. 198), pronuncia un discurso subido a una piedra alentando a los soldados, diciéndoles que el mexicano les teme y llamando a las futuras riquezas, conquistas de África, el amor de las damas y la gloria eterna. Finalmente, los soldados acaban siguiendo a su capitán y Cortés barrena la última nave para que nadie pueda dar marcha atrás.

En *El peregrino indiano* de Saavedra Guzmán (VIII, octavas 22-28), el episodio de las naves pasa un poco más desapercibido. Aquí es Cortés quien toma la decisión directamente y quien la comunica a sus soldados. Estos se alborotan, pero el conquistador con su discurso −mucho más breve que el que aparece en *De Cortés valeroso y Mexicana*− consigue apaciguar los ánimos y, salvo "quatro marineros desastrados" todos prometen seguirlo hacia México.

47. Esta comparación la toma de la *Conquista de México* de Gómara, también principal fuente historiográfica del poema de Lobo Lasso. Dice el cronista: "Pocos ejemplos destos hay, y aquellos son de grandes hombres, como fue Omich Barbarroja, del brazo cortado, que pocos años antes desto quebró siete galeotas y fustas para tomar a Bujía, según largamente yo lo escribo en las batallas de mar de nuestros tiempos. (1946 [1552]: 324)

El siguiente canto, el decimonoveno, está compuesto por una octava atribuida a Terrazas. En ella se habla de nuevo de la codicia y del poder que tienen los regalos para convencer a la gente (XIX, octava 1):

¿Qué es lo que no podrán hacer los dones?
¿A qué fiera la dádiva no doma?
¿Dónde hay más eficaces persuasiones,
y quién más presto cualquier lengua toma?
No hallo yo entre todas las naciones
con quien el interés no duerma y coma:
a sabios ciega, a poderosos vence,
a los dioses aplaca y los convence.

El canto vigésimo, compuesto por veinticuatro octavas sin asignar, es de gran importancia, ya que marca el inicio de un nuevo discurso dentro de los poemas épicos del ciclo cortesiano.[48] Se trata de una crítica a Hernán Cortés por no haber cumplido sus promesas de riquezas, méritos y encomiendas. Terrazas inicia así el canto (XX, octavas 1-2):

Dichoso el beneficio que merece
ser del que le recibe agradecido,
y desdichado aquel que le acaece
ser por el bien que hizo aborrecido.
Magnánimo Cortés, aquí se ofrece
de ingratitud un caso conocido,
que se atribuye a vos alguna culpa,
culpa que ya jamás tendrá disculpa.

Si los de Don Pelayo restauraron
la noble España, andaba el rey presente,
y el famoso renombre que aumentaron
permaneciendo va de gente en gente,
y el rico premio que con él ganaron
fue también largo, honroso y preeminente,
y ocupan hoy con honra, a maravilla,
los mejores lugares de Castilla.

El poeta novohispano va a atacar directamente a Cortés y a hacerle culpable también a él de la situación que se estaba viviendo en Nueva España. A lo largo del poema épico de Terrazas y de otros del ciclo cortesiano, se va a comparar al conquistador con otros héroes de la antigüedad elevando al primero frente a los

48. Sobre este canto me ocupo extensamente en mi artículo arriba citado: "Aquí se ofrece de ingratitud un caso conocido". La decadencia de los criollos en Nueva España: Una carta al Marqués del Valle y unos versos de Francisco de Terrazas".

otros. No obstante, aquí se va a utilizar la imagen de don Pelayo, héroe nacional, para contraponerla a la ingratitud de Cortés[49].

Así, dentro de este marco, Terrazas, va a iniciar un discurso de reivindicación de los derechos de los descendientes, quienes han sido olvidados también por España (XX, octava 9):

¿Qué es de aquellos varones excelentes
que con su propia sangre te regaron
cuando ganando nombres permanentes
a ti la fe con viva fe plantaron?
¿Do aquella santa edad, aquellas gentes
que tu valor consigo se llevaron?
¿Do están los siglos de oro? ¿Qué es del pago,
que solo veo cenizas de Cartago?

Esta crítica la vamos a encontrar, asimismo, en *El peregrino indiano* de Antonio de Saavedra Guzmán, el cual se lamenta del olvido de los hijos y nietos de los conquistadores, quienes ahora viven en condiciones muy humildes (XV, octava 9):

Hay como yo otros muchos olvidados,
hijos y nietos, todos descendientes
de los conquistadores desdichados,
capitanes y alféreces valientes:
los más destos están arrinconados,
en lugares humildes diferentes
sin tener en la tierra más que al cielo
de quien solo esperando están consuelo.

Francisco de Terrazas también va a dirigirse a Nueva España como "madrastra", como nación que olvida a los nacidos allí, pero que acoge con brazos abiertos a aquellos españoles que llegan desde la Península con intención de apoderarse de todas las riquezas cosechadas y de los derechos de los descendientes (XX, octava 13):

Madrastra nos has sido rigurosa,
y dulce madre pía a los extraños,
con ellos de tus bienes generosa,
con nosotros repartes de tus daños.
Ingrata Patria, adiós, vive dichosa
con hijos adoptivos largos años,

49. Son otros los casos, dentro de los poemas del ciclo cortesiano y de las crónicas, en los que se va a comparar a Cortés con los héroes de la antigüedad, pero desde un punto de vista negativo. No obstante, Winston A. Reynolds (1962) ya se ocupó de hacer una panorámica sobre esta comparativa en las crónicas, poemas épicos y otras obras.

que con tu disfavor fiero, importuno,
consumiendo nos vamos uno a uno.

Del mismo modo, esta alusión a Nueva España como "madrastra" la encontraremos en el poema de Saavedra Guzmán (XV, octava 11):

Son los bastardos hijos aburridos,
de la mala madrastra castigados,
que son con asperezas impelidos,
como de pelo ajeno mal colgado;
o como los que en pueblos no sabidos,
andan acá y allá descarriados
y el madero arrojado es su consuelo,
y en él albergan su desdicha y duelo.

Y de nuevo, en el siguiente siglo, en el *Canto intitulado Mercurio* de Arias de Villalobos, quien se dirige a ella como "madre natural de los extraños" que olvida a sus propios hijos (García, 1907: 264):

Haber que se ganó, ciento y dos años,
y hoy ser Babel y emporio de naciones;
tan madre natural de los extraños.
que echa á los (que) parió, por los rincones.
y por trajinación de pro y de daños,
parido haber millones de millones,
sin los que al Rey, y al trato y mercancía
saca de sí y despide cada día.

Estos reproches de Terrazas, como dijimos, son entendibles, ya que estaba demasiado cerca de los hechos narrados como para pasarlos por alto y, además, hay que tener en cuenta que su padre, Francisco de Terrazas, fue mayordomo de Cortés y estuvo en la cárcel por tener relación con el conquistador y ser su amigo. Estas críticas, como ya apunta Verena Dolle (2007: 766), dotan a los poemas épicos del ciclo cortesiano de un sentido pragmático, ya que la intención de los poetas es conseguir que no se olviden de ellos y que la Corona les retribuya adecuadamente.

Por último, nos encontramos con el canto vigésimo primero, compuesto por tres octavas atribuidas a Terrazas, donde se alude a la derrota de Francisco I en Pavía para destacar el papel que la suerte juega en estas ocasiones.

Como hemos visto, pese a la escasez de los fragmentos conservados del *Nuevo Mundo y Conquista* de Francisco de Terrazas, se va a inaugurar un nuevo discurso en los poemas épicos que luego otros poetas del ciclo cortesiano tomarán como referente. Valga esta primera aproximación a la obra del poeta novohispano, para ayudar a completar la historia literaria de la América colonial y para conocer mejor la vida cultural de la época.

Anejo:
Corpus documental

Abreviaturas

AGI: Archivo General de Indias.
AGN: Archivo General de la Nación (México).
BNE: Biblioteca Nacional de España.
BUP: Biblioteca Nacional de Pensilvania.

Si alguno de los documentos ha sido citado anteriormente, se da la referencia bajo la signatura. Cuando exista más de una copia para el documento, el resumen se refiere siempre al citado en primer lugar.

Sobre la vida del autor

[1] 1529 julio 6 – Barcelona

"é la casa vieja que era de Montezuma, donde vivís, que alinda por la frontera con la plaza mayor é solares de la iglesia, y la placeta; por un lado la calle nueva de Tacuba, é por otro la calle que va de la plaza mayor á S. Francisco; por las espaldas la calle donde están las casas de Rodrigo Rangel, é de Pero Sánchez Farfán, é de Francisco de Terrazas, é de Zamudio. Lo cual todo vos tenéis é poseéis, é nos suplicasteis é pedisteis por merced vos hiciésemos merced de las dichas tierras y solares [...] Dada en Barcelona á 23 de Julio de 1529. –YO EL REY.– Yo Francisco de los Cobos &c"

AGN, *Hospital de Jesùs*, leg. 285, último cuaderno, f. 122r

[Icazbalceta, 1866: 29]

[Baudot, 1988: 1084]

[2] 1529 julio 30 – Tenochtitlán

Carta de Francisco de Terrazas al Marqués del Valle. Tenoctitlan, 30 de julio de 1529). NOTA: cronológicamente se sitúa entre el R.25 y el R.26

AGI, *Patronato*, 180, R.82

[3] 1533 marzo 8 – Zaragoza

Real cédula a [...] Terrazas dándole licencia para pasar a Indias un esclavo y una esclava negros, para servicio personal.

AGI, *Indiferente*, 422, leg.15, f. 231V(13)

[4] 1538 septiembre 18 – Valladolid

Real Provisión a la Audiencia de la Nueva España: que Martín de Calahorra, vecino de México, ha hecho relación que es uno de los primeros pobladores de esa

tierra y en remuneración de sus servicios le fueron encomendados ciertos indios los cuales tiene y posee y suplica queden después de sus días para su mujer e hijos conforme a la Real Provisión sobre la sucesión de 26 de Mayo de 1536; que guarden y cumplan en todo la dicha Real Provisión. - Idem para Juan Infante, Alonso de Ávila, Ángel de Villafaña, Jerónimo Ruiz de la Mota, Francisco de Santa Cruz, Çervan Bejarano, Alonso de Mérida, Martín López, Andres de Tapia, Maestre Diego, Francisco de Solìs, Antòn Bravo, Juan Suárez, licenciado Pero López, Luis Marín, Luis de la Torre, Maestre Tomas, Gutierre de Badajoz, Jerónimo de Medina, Rodrigo de Baeça, Andrés de Barrios, Juan Pérez de la Garma, Pedro de Solis, Jerónimo Trías, Francisco de Terrazas, Francisco Rodríguez, Alonso de Villanueva, Pedro Valenciano, Francisco Dolmos, Lorencio Suarez, donLuis de Castilla, Antonio de Carvajal, Pero Blas de Monterrozo, Pedro Loçano, Juan de Castañeda y Juan Volante.

AGI, *México*, 1088, leg. 3, f. 206v

[**5**] 1546 diciembre 28 – México

"Digo yo Francisco de Terrazas ques verdad que rrescibí de vos Andrés Dìaz, los pesos... que son çiento y sesenta y seys pesos y cincotomines [...] y porques verdad que los rrescibí, firmé de mi nombre, ques fecho en 28 de diziembre de 1546 años. Francisco de Terrazas."

AGN, *Hospital de Jesùs*, leg. 257, f. 1

[Baudot, 1988: 1085]

[**6**] 1548 septiembre 22 – México

"Digo yo, Francisco de Terrazas ques verdad que rrescibí el Sr. Andrés Diaz los pesos de oro[...] y porques verdad que los rrescibí dí este firmado en mi nombre ques fecho a veynte y dos de setiembre de 1548 años. Francisco de Terrazas."

AGN, *Hospital de Jesús*, leg. 257, f. 2

[Baudot, 1988: 1085]

[**7**] 1557 julio 4 – México

Solicitud de Francisco de Terrazas para obtener cuatro caballerías de tierra en el pueblo de Tulancingo. México, 4 de julio de 1557.

AGN, *Indiferente virreinal*, Expediente 001 (Tierras Caja 4660)

[**8**] 1564 abril 22 – México

Francisco de Terrazas, con 21 años de edad, testifica en un proceso del Fiscal contra Alonso de Castilla por poseer algunos libros prohibidos.

Fernández del Castillo, Francisco (1914): *Libros y libreros en el siglo XVI*, México, p.78

[Amor y Vázquez, 1969: 396]

[9] 1564 mayo 17 – México

Declaración de Francisco de Terrazas por el mismo asunto sobre Alonso de Castilla.

Fernández del Castillo, Francisco (1914): *Libros y libreros en el siglo XVI*, México, p.50

[Amor y Vázquez, 1969: 396]

[10] 1564 octubre 8 – México

"La mitad de los pueblos de Ygualtepec a Asuchiquizala y Tulancingo fueron encomendados a Francisco de Terrazas conquistador y primero tenedor por cuya muerte sucedió en ellos Francisco de Terrazas su hijo mayor legitimo e los posee, tiene hijos y es buen repartimiento."

AGI, *México*, 242A, n.º 6, f. 3r

[Icazbalceta, 1914: 14]

[Toscano, 1947: 46]

[11] 1557-1573 – México

Sebastián Vázquez, curador de los hijos menores de Francisco Terrazas, contra los herederos de Diego de Guevara sobre el derecho a unas casas que Terrazas edificó en México (2 piezas).

AGI, *Justicia*, 176, n.º 4

[12] 1571 – México

Documento de Francisco de Terrazas que entrega Sebastián Vázquez, receptor de la Audiencia de México, a la Inquisición. Contiene: un debate escrito en décimas sobre la ley mosaica y el documento "Traslado de un privilegio concedido a un cristiano viejo para que fuese judío".

AGN, *Inquisición*, 61,volumen 222, ff. 203-211

[O' Gorman: 1940]

[13] 1573 – México

Sentencias y autos originales pronunciados en el Consejo en los pleitos seguidos entre partes y por el fiscal de S. M. Contiene: […] Francisco de Terrazas con los hijos de Diego de Guevara sobre unas casas. Sentencia.

AGI, *Escribanía*, 952

[14] 1575 – México

Información de los méritos y servicios de Francisco de Terrazas, uno de los primeros conquistadores de Nueva España con Hernán Cortés; a petición de Sebastián Vázquez, su yerno.

AGI, *Patronato*,74,nº1,R.8. "Méritos y servicios: Francisco de Terrazas: Nueva España"

[15] 1580 diciembre 16 – México

"En cumplimiento de lo ordenado por V.Mag. se an buscado en el archivo de esta rreal audiencia papeles tocantes a Historia de las Yndias, y no se a hallado en el ninguno de esta calidad. Francisco de Terrazas, vecino desta çiudad, la comenzó a hacer en verso de las cosas acaecidas en el descubrimiento y conquista de esta Nueva España y provincia della, y aviendo hecho una buena parte falleció, el cual dexó muger e yjos que entendemos que querrán aprovecharse de lo que su padre avía escrito"

AGI, *Audiencia de México*, n.º 70, R1, f. 1r.

[Baudot, 1988: 1086]

Sobre la obra

[1] 1577 – México

Aparecen cinco sonetos de Francisco de Terrazas: "Dexad las hebras de oro ensortijado", "Soñé que de una peña me arrojaua", "¡Ay, vasas de marfil, uiuo edificio!", "El que es de algún peligro escarmentado", "Royendo están dos cabras de un ñudoso".

BNE, *Flores de Baria poesía*, ms. 2973

[2] México, [ca. 1604 / 1902]

Aparecen fragmentos del poema épico inacabado de Francisco de Terrazas: "Nuevo mundo y conquista".

BNM, Dorantes de Carranza, Baltasar, *Sumaria relación de las cosas de la Nueva España: con noticia individual de los descendientes legítimos de los conquistadores y primeros pobladores españoles por Baltasar Dorantes de Carranza; paleografiada del original por el Sr. D. José María de Ágreda y Sánchez.*

[3] Aparecen cuatro sonetos de Francisco de Terrazas: "Parte más principal dest'alma vuestra", "Cuando la causa busco del efecto", "La mano que os dexó de vna sangría", "La diosa que fue en Francia celebrada" y una epístola "Pues siempre tan sin causa pretendiste".

BNE, ms. 19661

[Ureña, 1918]

[4] México

Aparecen dos coplas: "Responde a una pregunta que le hizo Hernan González de Eslava sobre la Ley de Moisés" y "Respuesta a la réplica del mismo González de Eslava".

AGN, *Inquisición*, 61, volumen 222, ff. 203-211

[O' Gorman, 1940]

[5] ca. 1600 – León o Extremadura

Cancionero donde aparece un soneto inédito de Francisco de Terrazas y dos ya conocidos: "Aquella larga mano que reparte" (inédito), "Soñé que de vna peña me arrojaua", "Roiendo están dos cabras un ñudoso".

BUP, ms. *Spanish56*, f. 92r, f.58r, f. 105r-105v

[Lasarte y Dinverno, 1997]

Bibliografía

Amor y Vázquez, José, "Terrazas en su *Nuevo mundo y conquista* en los albores de la mexicanidad" en *NRFH*, vol. XVI (1962), 395-415.

Baudot, Georges, "Lupercio Leonardo de Argensola continuador de Terrazas. Nuevos datos y documentos" en *Nueva Revista de Filología Hispánica,* XXXVI, núm. 2 (1988), 1083-1091.

Caravaggi, Giovanni, *Studi sull'epica ispanica del Rinascimento*, Pisa, Giardini, 1974.

Cebollero, Pedro, *Discurso, retórica y agencia del criollo mexicano en "Nuevo Mundo y Conquista" de Francisco de Terrazas,* VDM Verlag, 2009.

__, "Francisco de Terrazas y otros poetas: un debate poético sobre la ley de Moisés y la Ley de Cristo (1563) y un privilegio concedido a un cristiano viejo para que fuese judío" en *Actas del II congreso Ibero-asiático de hispanistas*, Kyoto, 2013, 73-84.

Cervantes, Miguel de, *La Galatea*, ed. Juan Montero en col. Francisco J. Escobar y Flavia Gherardi, Biblioteca clásica de, RAE, Barcelona, 2014.

Díaz de Castillo, Bernal, *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*, ed. Guillermo Serés, Biblioteca clásica, RAE, 2011.

Dolle, Verena, "Tiburones, caníbales e hijos pródigos: encuentros con el otro y nociones de patria en el primer poema épico novohispano *Nuevo mundo y conquista* de Francisco de Terrazas" en *Una de las dos Españas: representaciones de un conflicto identitario en la historia y en las literaturas hispánicas: estudios reunidos en homenaje a Manfred Tietz,* coord. por Gero Arnscheidt, Pere Joan i Tous, 2007, 763-782.

Ercilla, Alonso de, *La Araucana*, ed. Isaías Lerner, Madrid, Cátedra, 1993.

Fernández del Castillo, Francisco (1914), *Libros y libreros en el siglo XVI*, México: tip. Guerrero hnos.

Grossi, Verónica, "Diálogos transatlánticos en un soneto petrarquista de Francisco de Terrazas" en *Calíope*, vol.16, núm. 1 (2010), 95-118.

Henríquez Ureña, Pedro, "Nuevas poesías atribuidas a Terrazas" en *Revista de Filología Española*, tomo 5 (1918), 49-56.

Homero, *Ilíada*, ed. Antonio López Eire, Madrid, Cátedra, 2007.

Icazbalceta, Francisco A., "Orígenes del teatro en México" en *Boletín de la Real Academia Española*, II (1915), 57-76.

Íñigo-Madrigal, Luis, "*Grandeza Mexicana* de Bernardo de Balbuena o 'El interés, señor de las naciones'", *Versants. Revue Suisse de Litteratures Romanes*, 22 (1992), 23-38.

__, "Sobre la epístola de Terrazas. '*Pues siempre tan sin causa pretendiste*'", *Revista Chilena de Literatura*, nº 85 (2013), 13-42.

Lasarte, Pedro y Dinverno, Melissa, "Notas. Dos sonetos inéditos novohispanos: un posible elogio a Francisco de Terrazas", en *Lexis*, vol. XXI, numo. 2 (1997), 327-334.

Lasarte, Pedro, "Francisco de Terrazas, Pedro de Ledesma y José de Arrázola: algunos poemas inéditos", en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, tomo 45, núm. 1 (1997), 45-66.

Lida de Malkiel, María Rosa, "Transmisión y recreación de temas grecolatinos en la poesía lírica española", en *María Rosa Lida de Malkiel. La tradición clásica en España*, Centro para la edición de los clásicos españoles, Madrid, 2017, 52-79.

Lasso de la vega, Gabriel Lobo, *De Cortés valeroso, y Mexicana*, ed. Nidia Pullés-Linares, Iberoamericana, 2005.

López de Gómara, Francisco, *Historia general de las Indias*, Caracas, 1979.

Marrero-Fente, Raúl, "Alegorías de la historia: imitación épica y modelos historiográficos en 'Nuevo mundo y conquista' de Francisco de Terrazas" en *RILCE*, 3, 1 (2007), 157-167.

__, "Review of Discurso, retórica y agencia del criollo mexicano en 'Nuevo Mundo y Conquista' de Francisco de Terrazas by Pedro Cebollero", *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 38, 74 (2011), 398-399.

Menéndez y Pelayo, Marcelino, *Historia de la poesía hispanoamericana,* vol. 1, Madrid, 1991.

Méndez Plancarte, Alfonso, *Poetas novohispanos. Primer siglo (1521-1621),* Universidad Nacional Autónoma de México, 1991.

O'Gorman, Edmundo, "Dos documentos de nuestra historia literaria (Siglo XVI)" en *Boletín del Archivo General de la Nación*, México, tomo XI, núm. 4 (1940), 591-616.

Peña, Margarita, ed. *Flores de baria poesía: cancionero novohispano del s. XVI*, México, 2004.

Romero Martín, Sandra, "Nuevo Mundo y Conquista de Francisco de Terrazas y la tradición virgiliana" en *Bulletin of Hispanic Studies*, 94: 6 (2017), 625-655.

Saavedra Guzmán, Antonio de, *El peregrino indiano*, ed. M. J. Rodilla, Madrid/Frankfurt a M., Iberoamericana/Vervuert, 2008.

Tauler, Álvaro Bustos, "Francisco de Terrazas. Poeta toscano, latino y castellano" en *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, núm. 21 (2003), 5-19.

Tasso, Torquato, *Discorsi dell'arte poetica*, en *Prose*, I, 1959, 349-410.

Terrazas, Francisco de, *Poesías*, ed. Antonio Castro Leal, México, 1941.

Toscano, Salvador, "Francisco de Terrazas", en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas,* México, vol. IV, n. 15 (1947), 45-49.

Villalobos, Arias de, *Canto intitulado Mercurio,* en *Documentos inéditos muy raros para la historia de México,* vol. XII, Genaro García (ed.), México: Librería de la viuda de Ch. Bouret, 1907, 183-281.

Yera Sucías, Nerea, "'Aquí se ofrece de ingratitud un caso conocido'. La decadencia de los criollos en Nueva España: Una carta al Marqués del Valle y unos versos de Francisco de Terrazas", en *Horizontes compartidos. Conversiones, mitos y fundaciones en el Nuevo Mundo*, Barcelona, Centro para la Edición de Clásicos Españoles, 2018, 257-27.

Artículos de revisión

Francisco Truchado reinventa *Le piacevoli notti* de Straparola: nuevas propuestas editoriales de una traducción antigua

David González Ramírez
Universidad de Jaén
david.gonzalez@ujaen.es

Francisco Truchado
Honesto y agradable entretenimiento de damas y galanes
Edición de Marco Federici
Roma, Edizioni Nuova Cultura, 2014, 726p.
ISBN 9788868122768

Giovan Francesco Straparola
Honesto y agradable entretenimiento de damas y galanes
Traducción de Francisco Truchado
Edición de Leonardo Coppola
Madrid, Sial, 2016, 546p.
ISBN 9788415746843

Gianfrancesco Straparola / Francisco Truchado (traductor)
Honesto y agradable entretenimiento de damas y galanes
Edición de Enrique Suárez Figaredo
Lemir, 21, 2017, pp. 251-448.

Studia Aurea, 14, 2020: 619-624
ISSN 2462-6813 (papel), ISSN 1988-1088 (en línea)
https://doi.org/10.5565/rev/studiaaurea.412

No ocurre muchas veces en la historia que una obra literaria es atendida de forma independiente por varios investigadores que trabajan prácticamente a la par. Es justo lo que ha sucedido en los últimos años con la traducción al español por parte de Francisco Truchado (natural de Baeza) de *Le piacevoli notti* de Giovan Francesco Straparola, de la que han aparecido en estos años hasta tres ediciones, de desigual valor. La traducción de esta obra supuso un momento culminante en la trayectoria de la narrativa breve española, pues se sitúa en un momento crucial en el que los lectores españoles se estaban interesando por las novedades que surgían en la Italia del Quinientos.

La obra original fue publicada entre 1551 y 1553, mientras que la primera parte de la traducción española, cuya edición se repartió también en dos tomos distanciados en el tiempo, tuvo que aparecer en los años setenta de ese mismo siglo; hasta ahora la edición más antigua que conocemos es la de 1578 (aunque no es la prínceps), aparecida en Zaragoza; la segunda parte salió en letra de molde en 1581. A esta traducción de un *novelliere* siguieron las de otros narradores italianos: Guicciardini (1586 y 1588), Bandello (1589) y Cinthio (1590). Con licencias aprobadas quedaron una segunda parte de Bandello y la antología de Sansovino, de las que no hemos vuelto a saber nada. Si Bandello ha sido el único que trascendió el Siglo de Oro (hay traducciones selectas en los siglos XIX y XX aún por estudiar), Straparola es quien se llevó la palma en su época: desde 1578 hasta 1612 se conservan ocho ediciones, contando las dos partes (solo una edición, la de Madrid de 1598, presentó ambas partes en un mismo tomo, como *Primera y segunda parte*).

Al acabar la traducción del segundo libro, el lector se ve sorprendido al leer el anuncio de Truchado de un tercero, que nunca llegó a salir. Tal promesa guarda relación con la alteración del proyecto literario de Straparola y el hecho de que varias partes quedasen sin traducir. El texto original se compone por trece noches y setenta y cuatro narraciones en total (repartidas en cinco relatos cada una, a excepción de la octava, que contiene seis, y la última, que aglutina trece), en las que encontramos como gran novedad en la narrativa italiana del Quinientos el mundo de lo fantástico. Si atendemos a la traducción y reparamos en la *cornice*, a partir de la noche quinta las introducciones están, como explican Federici y Coppola en sus introducciones, resumidas o desplazadas. En cuanto a la *ordinatio*, Truchado dejó veinticinco relatos sin traducir, pero además se permitió reordenar el texto, como se hizo en la rama del *Decameron* que derivó en el incunable sevillano (1496). En las dos primeras noches se da una absoluta correspondencia, aunque los enigmas a menudo se sustituyen (como supo ver Federici), pero en la tercera ya encontramos un cambio en el último cuento y las alteraciones son muy notables a partir de la quinta jornada, donde se modifica la arquitectura original.

Pero son más los cambios que introdujo Truchado; los cuentos VI,2, VII,1 y IX,5 son de una mano ajena a la de Straparola; los dos primeros son una reelaboración de unas octavas reales de Juan de Almeida, como ha descubierto Federici,

mientras que el último pertenece al Doni, según anotó Senn y precisó, dando cuenta de qué narración era, Federici. Además, cabe reseñar que cada *novella* o *fabula* del original se cerraba con un enigma (setenta y cinco en total); los que aparecen en la versión española (solo cincuenta) son en la mayoría de los casos nuevos, sin correspondencia en el texto italiano (doce son traslados del original), aunque Federici –que los ha estudiado– ha sugerido que podrían no pertenecer a Truchado. Finalmente, el traductor español incorporó veintisiete «tropelías», es decir, «juegos naturales para encender fuego […] que cause admiración». Truchado, en suma, no tradujo la obra completa de Straparola, sino que planteó una selección, que reordenó a su modo y manera.

A propósito de estas manipulaciones textuales, conviene no olvidar el importante papel de los traductores medievales, que en muchas ocasiones tenían un papel activo y recreaban el texto de partida. Por ceñirme a los alrededores de los *novellieri*, en el testimonio del incunable (1496) del *Decameron* en castellano, que se convirtió en la vulgata durante el siglo XVI y transmite parcialmente la traducción perdida, también encontramos una novela ajena –que fue editada y estudiada por Blanco Jiménez y por Hernández Esteban–, de cuya procedencia no hemos sabido nada. Pero entre las traducciones contemporáneas de los *novellieri*, recuerdo que también Gaitán de Vozmediano, al enfrentarse a la obra de Giraldi Cinzio (del que solo tradujo la introducción y la década primera), eliminó una novela, «que es la segunda de la primera década, en cuyo lugar puse la del maestro que enseña a amar, tomada de las ciento que recopiló el Sansovino». Y Mondragón, en su traducción de Guicciardini, incorporó a la colección original «otros muchos [ratos] que se han puesto en lugar de algunos que se han dejado de traducir, por ser de poco provecho»; en fin, adocenó la colección italiana con facecias provenientes del legado clásico.

Las tres ediciones que aquí reseño presentan, en suma, el texto de una misma traducción, pero los resultados editoriales son diferentes. Las dos primeras ediciones, las de Federici (2014) y Coppola (2016), surgen de sus respectivas tesis doctorales y cuentan con un enjundioso estudio preliminar. En la de Federici (pp. 18-108), redactada en italiano, se observa el abordaje minucioso de la estructura del texto, la «dulcificación» que experimenta el título y cada una de las partes de la obra: proemio, narradores, «notti», cuentos, textos en verso y fuentes italianas. Antes de esta edición, Federici contaba ya con un número considerable de trabajos sobre la traducción y la recepción de los enigmas, la influencia de la estructura del *Decameron* en la traducción de Straparola o la posible huella de un motivo de Straparola en el *Quijote*; posteriormente, ha seguido indagando sobre otros aspectos parciales de esta traducción, como el relato del Doni intercalado. La introducción aquilata, como es natural, muchos de los temas abordados en trabajos precedentes, pero los complementa con otros asuntos pertinentes, como la presentación de los *novellieri* en España –cuya bibliografía se ha visto enriquecida en estos últimos años– o el perfil biográfico del autor y del traductor.

En su apretada introducción en español (pp. 9-86), Coppola, que también cuenta con una importante nómina de estudios sobre esta traducción (y ha sabido oportunamente aprovechar los últimos estudios sobre el autor y el género), además de comentar aspectos esenciales de la obra (como el género o la tradición textual del original), le dedica un primer apartado preliminar al texto italiano –género, tradición textual, fuentes y traducciones extranjeras–, que es seguido por otro sobre la corta –pero intensa– vida editorial del *Honesto y agradable entretenimiento* en las imprentas españolas (sobre cuya primera edición, especialmente, existen muchos cabos sueltos, que Coppola, con mucha pericia, sabe atajar). Los apartados tercero y cuarto se dedican a los aspectos de la traducción española (con notas muy inteligentes sobre «el modelo de las variaciones traductológicas» y «las innovaciones como fenómeno común entre los traductores de los *novellieri*») y a la filiación de los testimonios del texto, donde comenta las variantes y el *stemma codicum* de las dos partes de la obra, además de presentar como hallazgo una fuente manuscrita conservada en la BNE que contiene veinticinco enigmas (presentados como preguntas, aunque «son un resumen menos detallado de las de Truchado», p. 78). Traducción y recepción son los principales campos de interés de Coppola, pero en toda su introducción ha sabido conciliar con un ajustado equilibrio las consideraciones de la crítica –aunque no siempre coincida con ellas– con sus propias aportaciones.

Las principales divergencias de los editores –y aquí también incluyo a Suárez Figaredo– está en la fijación textual y anotación de la traducción. Federici parte de la última edición del texto (1612), porque «è l'unico testimone attualmente completo della Prima e della Seconda Parte, di tutti degli elementi che compongono la raccolta, salvo alcuni documenti delle pagine preliminari, ed è privo di interventi censori» (pp. 104-105). No creo que la decisión de sacar las dos partes sucesivamente sea una razón de fuerza mayor para elegir la edición de 1612, en la que no intervino el traductor y que contiene un sinnúmero de variantes tipográficas provocado durante su itinerario por las imprentas. A diferencia de la edición de 1598, en la imprenta de Nicolás de Asiaín ambas partes se compusieron en dos tomos separados: cada una tiene su título y foliación independientes –de hecho la *Primera parte* lleva colofón de 1611–, una medida que se adoptó para rentabilizar la operación editorial. En ocasiones estas tomas de decisión editoriales por parte de la crítica pueden estar justificadas por razones, por ejemplo, autoriales (participaciones posteriores del autor, como la que hizo Salas Barbadillo en *La hija de Celestina* [1612], convirtiéndola en *La ingeniosa Elena* [1614]) o culturales (adaptaciones posteriores que contienen cambios contextuales o ideológicos, como ocurre en la traducción de López de Cortegana del *Asno de oro* de Apuleyo hecha en Medina del Campo, en 1543, recientemente recuperada por Escobar Borrego).

No obstante, hay que reconocer que cuando las ediciones príncipes de cada parte contienen una mejor lectura, Federici la restaura en su texto y lo indica siempre en nota al pie. Al hacerse una reconstrucción textual a la inversa, ano-

tando las variantes más significativas con respecto a las ediciones anteriores, en el cuerpo de notas las de tipo textual abundan en número sobre las de carácter explicativo; en muchos casos se me antoja que un número considerable de variantes de la edición de 1598 no son significativas y podrían haberse ahorrado (mejor probablemente hubiesen figurado en un aparato crítico, que la tesis de la que deriva sí contenía). Esta edición, hecha en una imprenta de Madrid, contiene sutiles alteraciones, comentadas puntualmente por Federici, que se las atribuye al impresor, Luis Sánchez, por razones censoras; por su parte, Coppola ha sugerido que fueron del editor, Miguel Martínez, y no descarta –con buen criterio, a mi parecer– que muchas obedezcan a razones tipográficas, para ajustar el texto a la caja.

En el caso de Coppola, tras hacer en la introducción una minuciosa descripción de las ediciones y comentar por extenso las variantes para proponer un *stemma codicum* fiable, toma las ediciones príncipes de cada una de las partes para fijar su texto; señala, como es preceptivo, todas sus intervenciones en nota. El volumen que nos presenta se completa con la edición de los preliminares legales de las ediciones de 1598 y 1612 (en forma de apéndice) y con un amplio aparato crítico, resultado de la colación, donde registra todas las variantes de las distintas ediciones. A propósito de la consideración de la edición de 1578 como prínceps, el propio Coppola me corrigió oportunamente e hizo ver, con argumentos determinantes, que hay pruebas fehacientes de que tuvo que existir un texto precedente; no se entiende, pues, que Coppola, que confirma en nota «la circulación de un testimonio anterior», asume el texto del 78 «por ahora […] como la *princeps*» (p. 25 y n. 48).

A propósito de la anotación del texto, ambos editores proceden de una forma similar. Aclaran voces oscuras del texto, comentan pasajes críticos y aportan explicaciones sobre topónimos, antropónimos y otras consideraciones contextuales que merecen una información adicional. Entre las notas quizá de mayor interés para el lector interesado en el tránsito de las lenguas están aquellas dedicadas a comentar cómo el traductor alteró, por adición, omisión o sustitución, el texto original. En el caso de Straparola, que goza de una gran fortuna editorial en Italia (con modificaciones de los impresores por razones ideológicas, como Pirovano ha estudiado magníficamente, en un momento en el que los índices inquisitoriales estaban causando estragos en los textos literarios), no es fácil determinar cuál es la edición que el traductor tuvo en sus manos; Federici (pp. 84-87), tras un examen textual, ha reducido considerablemente el amplio elenco de ediciones precedentes y ha determinado que pudo manejar el texto de 1565 o el de 1567; tampoco Coppola (pp. 47-48) ha podido apurar más, pero en todo caso el interesado, a partir de las conclusiones de ambos, tiene muy bien acotado el terreno. Ambos editores también coinciden en que Truchado tuvo que hacer la traducción de la primera parte antes de 1569 y de la segunda muy poco tiempo después (aunque se publicase tardíamente: si es que la edición perdida no contenía conjuntamente las dos partes).

Dejo para el final la edición presentada por Suárez Figaredo, que obvia la tradición editorial que precede al texto que edita, como habitualmente hace. Gran vulgarizador de clásicos del Siglo de Oro, Suárez Figaredo se define por echar mano de las ediciones que tiene a su alcance, siguiendo las consignas del pintor de Úbeda: «lo que saliere» (unas veces es la edición príncipe y otras una *deterior*); se caracteriza también por no remitir absolutamente a ninguna edición moderna ni estudio crítico (aunque los consulta, sin duda); esta vez, solo al final, recomienda en una nota un artículo de Federici. En su caso, el texto aparece con una insatisfactoria «advertencia» en la que deja constancia, de forma muy general, de cómo ha preparado el texto. Solo edita la primera parte (quizá pronto nos sorprenda con la segunda), siguiendo el texto de 1578, que está en línea, aunque cuando llega a las últimas páginas, en tanto en cuanto el único ejemplar conservado está mútilo, acude a la edición de 1612, sin explicar sus razones editoriales. Su anotación, que abruma más por el número (casi quinientas notas) que por la profundidad crítico-literaria, se limita a aclarar sucintamente algunas voces y expresiones, a anotar sus intervenciones y a consignar en ocasiones (cuando el pasaje es, a su juicio, demasiado intrincado) el texto italiano, aunque desconocemos qué edición ha manejado. Quizá por su carácter divulgativo –y, por qué no decirlo, por su habitual menosprecio de la labor filológica, de la que se aprovecha muchas más veces de lo que reconoce–, merezca no dedicarle más que estas líneas.

En los últimos tiempos, junto a las ediciones de Guicciardini (en 2018 Scamuzzi cuidó la traducción que realizó Millis; sigue pendiente aún la que hizo Mondragón en 1588), Cinthio (que acaba de salir al cuidado de Aldomá García, pero con significativos errores de transcripción, y en el proyecto de los *novellieri* coordinado por Carrascón se anunció que estaba siendo preparada por Ruffinatto y Martín Morán) y Bandello (prometida tanto por Bermúdez como por Carrascón de manera independiente), contamos con dos ediciones filológicamente muy solventes de la traducción de Straparola. Y ambas se complementan perfectamente, pues –sin menoscabo, en el caso de ambos editores, de avanzar en otros ámbitos– Federici se centra más en las consideraciones puramente literarias (desde los principios narrativos constructivos hasta los parangones éticos y estéticos con otros textos), mientras que Coppola deja pocos márgenes de mejora en el campo crítico-textual. Además de la edición de Guicciardini (según la traduccion de Mondragón), falta la del *capolavoro* de Boccaccio, proyecto que continúa pendiente porque solo recientemente se ha afrontado en toda su complejidad la problemática transmisión textual; mientras llega ese momento, que parece cada vez más cerca, saludemos como se merecen estas dos ediciones de la traducción con la que Truchado transformó el panorama de la narrativa española.

Reseñas

Ana María Carabias Torres
La primera historia de una universidad. La "Historia de la Universidad de Salamanca de Pedro Chacón,
Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2018, 412 p.
ISBN: 978-84-9012-707-0

David Martín López
Universidad de Castilla-La Mancha
David.MLopez@uclm.es

La edición crítica de fuentes suele ser considerada como un ejercicio de carácter secundario o incluso terciario dentro de la historiografía porque se la considera un trabajo carente de reflexión y de elaboración. Incluso si observamos más allá, hacia los órganos de gestión y evaluación de la actividad científica e investigadora, suele relegarse a los últimos escalones y se le asigna una valía mínima dentro del currículum. Sin embargo, en una y otra valoración se deja de lado lo importante que son obras como la que se presenta en estas páginas. La recuperación de manuscritos a través de las ediciones críticas tiene un valor incalculable para los estudios históricos porque permite dar a conocer fuentes que, por las circunstancias que sean, se perdieron en la inmensidad de los archivos, se las dio por desaparecidas o no recibieron en el pasado la atención que merecían. Por otra parte, aunque fuera conocida su existencia y localización, como es el caso de la *Historia de la Universidad de Salamanca* de Pedro Chacón por la primera aproximación que la profesora Carabias realizó en 1990, este tipo de publicaciones facilita su uso por parte de aquellos historiadores que se encuentren lejos de Salamanca.

El ejemplo que comentamos refleja la importancia de las ediciones críticas dentro del ámbito investigador. No es una mera edición facsímil que se limita a reproducir en imágenes el manuscrito chaconiano. La obra de Ana Carabias aúna la imagen con el texto, añadiendo la transcripción del manuscrito salmantino al facsímil, que es precedido de un interesante estudio previo que gira en torno a la obra, su autor y las formas en que fue concebida y realizada. Este es el gran aporte de la edición de la profesora Carabias, que amplía lo que ella misma hizo en la primera toma de contacto que tuvo con el manuscrito hace unos años.

ISSN 2462-6813 (papel), ISSN 1988-1088 (en línea)
https://doi.org/10.5565/rev/studiaaurea.382

En palabras de la autora, es una versión más completa, un "trabajo esencialmente nuevo" (p. 16). Ello se ve en el estudio preliminar, puesto que detrás de la edición hay toda una investigación a partir de fuentes y series documentales que por aquel entonces no estaban catalogadas y eran de muy difícil localización. En este sentido, el texto de Carabias ofrece una biografía del autor, el análisis del entorno en el que se materializaron sus obras y un estudio pormenorizado del contenido de la *Historia de la Universidad de Salamanca*, junto a la reproducción facsímil y una edición depurada del manuscrito 465 de la Biblioteca General Histórica de la Universidad de Salamanca, advirtiendo de las variantes que reflejan las diecinueve versiones del mismo que la autora ha localizado.

No obstante, al margen de estas apreciaciones en torno a la importancia que hoy en dia deberían tener las ediciones críticas, la obra de Pedro Chacón es importante por su protagonista. La universidad de Salamanca es, sin duda, la institución educativa de mayor influencia a nivel político, social y cultural en la Monarquía Hispánica a lo largo de la Baja Edad Media y la Edad Moderna. Como tal, el claustro reunido en 1569 decidió encargar a Pedro Chacón la redacción de la que acabó siendo la primera historia universitaria, anticipándose, entre otras, a la *Crónica de la Real y Pontificia Universidad de México*, de Cristóbal Bernardo de la Plaza y Jaén.

La intención del claustro salmantino con el encargo de la obra estaría inscrita dentro de la solicitud que se iba a elevar a Roma para que todas las dignidades y la mitad de las canonjías y raciones de la catedral de Salamanca fueran reservadas para los doctores en cánones y maestros en teología graduados allí. De esta manera, la Historia de Chacón fue uno de los documentos enviados a la Ciudad Eterna. En ella, se presentaba el devenir universitario salmantino, poniéndose en valor todos los privilegios y atenciones que le habían sido otorgados por parte de reyes y papas y cómo en ella, "más que en otra ninguna del mundo", se habían conservado la lealtad política y la ortodoxia religiosa.

A través de un relato de carácter institucional, histórico, económico y docente, Chacón establece la primera cronología histórica del Estudio General de Salamanca. Lo hizo con una gran cantidad de datos sobre el pasado universitario, enlazándolos con las fuentes históricas y documentales consultadas, así como con las historias más reputadas de su tiempo, que son profusamente citadas. No obstante, a pesar de la modernidad de este detalle a la hora de construir el discurso histórico, dulcificaba la realidad al resaltar una visión de lealtad, esplendor, cumplimiento ejemplar de las leyes humanas y divinas, o de grandeza que no se correspondían con la realidad. La edición resalta esta cuestión, además de los errores en el relato, que serían achacables a los copistas. Aquí se encuentra otro de los valores de la revisión realizada por la profesora Carabias, puesto que pone de manifiesto las diferentes copias de la Historia de Chacón que se encuentran en el archivo universitario salmantino. Incluso ofrece la autoría de una interpolación que contiene el texto, que cambia el sentido de un documento y que es atribuida al maestro Juan Gallo (pp. 105-106).

Junto con estas argumentaciones en torno a la naturaleza de la Historia salmantina, así como la forma en la que fue confeccionada, la figura de su autor, Pedro Chacón, tiene un importante peso en la obra. No solo es presentada su biografía, en la que Ana Carabias corrige algunos aspectos tradicionalmente atribuidos, sino que también lo sitúa dentro del contexto cultural en el que se encontró y que influyó en determinados episodios de su vida.

Respecto a la biografía de Chacón, Carabias presenta su origen toledano, sus tardíos estudios teológicos en Salamanca a los 30 años entre 1555 y 1562 y corrige dos lugares comunes que le habían rodeado anteriormente: ni fue colegial de San Bartolomé, ni regentó una cátedra en la universidad salmantina. A pesar de no haber sido profesor ni alumno de la universidad salmantina, la fama que tenía en la institución le permitió acceder a la documentación del archivo, territorio vedado para el común de la gente, salvo para las autoridades académicas. Era considerado un hombre culto, formado en diferentes materias, como las matemáticas, las lenguas clásicas, la astronomía, las ciencias eclesiásticas y el derecho canónico. Ello le llevó a ser preceptor en diferentes familias de la ciudad, entre las que se encontraban las de Benito Arias Montano y la de don Juan de Almeida, que acabó siendo rector de la Universidad de Salamanca. Carabias entiende que tales circunstancias explicarían que tuviera conocimiento del archivo universitario y que el claustro le encargara tal empresa en 1569.

Chacón se vio inmerso en la efervescencia cultural que vivía la ciudad en el siglo XVI, como se puede observar por la multitud de obras de carácter teológico, económico, jurídico y físico-matemático que vieron la luz y que tuvo a la Escuela de Salamanca como su principal exponente. En ese ambiente, Chacón pertenecía al círculo del rector Almeida, en cuyas tertulias se declaraban seguidores de Petrus Ramus. Las sospechas de herejía que se levantaron en torno a la obra del humanista francés en el Concilio de Trento provocaron que la Inquisición acabara procesando a destacadas figuras, como Luis de León, el Brocense o Gaspar Grajal. Frente a ellos, como denunciantes se encontrarían aquellos escolásticos con los que habían mantenido disputas teológicas en torno al valor de la Sagrada Escritura como fuente de argumentación, el valor del texto hebreo de la Biblia sobre la traducción de la Vulgata y la confección de un nuevo índice de libros prohibidos en 1571: Domingo Báñez, Juan Gallo y Bartolomé de Medina, entre otros. Chacón se libró de ello porque en 1570, siguiendo los consejos de sus amigos, marchó hacia Roma, donde vivió el resto de sus días hasta su muerte en 1581. Las dudas respecto a su origen le habrían puesto en el disparadero del Santo Oficio.

La ya mencionada fama que tenía en Salamanca llegó con él a Roma, donde Gregorio XIII le otorgó una renta para su mantenimiento y le nombró miembro de sucesivas comisiones científicas que estudiaban la revisión de la Biblia griega de los Setenta, las obras de los Padres de la Iglesia y el Decreto de Graciano, así como la reforma del calendario. La participación en estas comisiones le puso en contacto con diferentes cardenales, como Guillermo Silerti, Antonio Perrenot

de Granvela y Antonio Carafa, y con eruditos de la talla de Fulvio Orsini, Latino Latinio y Gianvicenzo Pinelli, entre otros.

Un aporte más de la obra de Carabias respecto a la biografía de Chacón es la atribución de tres obras que hasta el momento no se le han concedido: las conservadas *Compendium novae rationis restituendi kalendarium* y *De liquidorum et aridorum mensuris*; y un texto desaparecido sobre san Cirilo. Al margen de ello, se presenta la vasta y extensa producción textual de Chacón, que mostraría la gran cantidad de materias sobre las que tenía un amplio conocimiento: el calendario romano y las formas de medir el tiempo; la columna rostral que se acababa de descubrir en Roma; comentarios a las obras clásicas de César, Salustio, Séneca, Cicerón, san Isidoro, san Ambrosio y san Cirilo, entre otros; comentarios al martirologio romano; un lexicón greco-latino; la edición de la Biblia de los Setenta. Una gran cantidad de textos, sin tener en cuenta aquellos que no llegaron a la imprenta por su inesperada muerte y que acabaron siendo apropiados por sus compañeros de comisión en el Vaticano, como Fulvio Orsini, circunstancia que empezó a ser denunciada por Andreas Schott en 1608. Junto a esas obras impresas, se ha conservado la correspondencia que mantuvo con algunas de las grandes figuras de la intelectualidad europea del momento, como Alvar Gómez de Castro, los hermanos Antonio y Diego de Covarrubias, Arias Montano, Fulvio Orsini, fray Luis de León y los cardenales Antonio Carafa y Perrenot de Granvela, entre otros.

En conclusión, estamos ante un interesante trabajo que va más allá de la edición facsímil y transcrita del manuscrito salmantino. Es una investigación basada en una amplia y actualizada bibliografía, así como en la documentacion procedentes de archivos y bibliotecas históricas de Salamanca, Valladolid, Copenhague, Madrid (Biblioteca Nacional y Real Academia de la Historia) y la Biblioteca Apostólica Vaticana. Un trabajo que pone de relieve la importancia de las ediciones críticas en el campo de la historiografía y que se encuentra en el marco de la celebración del VIII Centenario de la Universidad de Salamanca, que ha tenido lugar en el año 2018.

Clea Gerber
La genealogía en cuestión: cuerpos, textos y reproducción en el "Quijote" de Cervantes
Servicio de Publicaciones de la Universidad de Alcalá de Henares, 2018. 316 pp.
ISBN: 978-84-16978-67-0

Pedro Ruiz Pérez
Universidad de Córdoba
pruiz@uco.es

Borges consideró digna de la estimación de clásica a la obra que puede ser todo para todos. La obra cervantina ha alcanzando de manera incuestionable esta condición por su inagotable capacidad de lecturas, y el efecto se extiende también al campo de las interpretaciones críticas, aceptando en este campo las rigurosas y serias (no es el momento de hablar de las otras). Por ello, podemos dar la bienvenida a una nueva y productiva línea de exégesis en esta propuesta que desde la academia argentina hizo a Clea Gerber merecedora de IV Premio de Investigación Cervantina "José María Casasayas", patrocinado por el Ayuntamiento de Argamasilla de Alba, la Diputación Provincial de Ciudad Real y la Asociación de Cervantistas que tantos años animó el títular de este galardón memorial. Por si este aval no fuera suficiente, lo refrenda, aún antes de iniciar la lectura, el innegable reconocimiento que los miembros del jurado tienen en el campo de especialidad. El recorrido por sus páginas, en fin, confirma lo acertado de la elección, que permite sumar una notable pieza al mosaico de elucidaciones sobre el *Quijote*, sin agotar (por fortuna) ni sus dimensiones literarias ni sus valencias histórico-críticas.

El análisis de Gerber se mueve, en el alcance de sus consideraciones, en el campo de la significación que la obra de Cervantes tiene en la inflexión de la tradición literaria. No permanece encerrado en el puro inmanentismo, aunque parte, eso sí (como no podía ser de otro modo), de la realidad textual e incluso material de la composición. Así proporciona sagaces y fecundos apuntes sobre la poética formulada por el autor, sobre todo en el paso de una a otra parte de su obra, con el catalizador que involuntariamente llegó a ser la invención apócrifa. En la interpretación crítica que sostiene el volumen convergen líneas

ISSN 2462-6813 (papel), ISSN 1988-1088 (en línea)
https://doi.org/10.5565/rev/studiaaurea.383

metodológicas y conceptuales complementarias, en un diálogo de brillantes resultados, incluyendo coincidencias notables con aportaciones recientes, sin que ello suponga escasez de originalidad, más bien una confirmación de la validez de unos y otros acercamientos. Es el caso, comenzando por el final, de la atención prestada a la incidencia de la continuación avellanedesca en la escritura cervantina, más allá de las respuestas textuales bien delimitadas por la indagación positivista. Como hace escasos años planteara Álvarez Roblín, uniendo en su análisis el caso paralelo del *Guzmán de Alfarache*, la irrupción del apócrifo en la escritura cervantina puso de manifiesto las diferencias de poética que sustentaban uno y otro proyecto, y ahora el trabajo de Gerber destaca el modo en que Cervantes se hizo consciente de esta situación y la volcó en la definición última de su obra, intensificando el proceso de decantación que en el curso de los años, años de madurez y de intensa experiencia literaria y editorial, iba manifestándose en la composición de la obra y, particularmente, en su poética interior.

Si Carlos Fuentes y Díaz Migoyo subrayaron hace ya varias décadas la estrecha relación que el *Quijote* tiene con los mecanismos de la lectura, a partir del arranque mismo de la línea argumental, Gerber se apoya ahora en similares consideraciones sobre la incidencia del acto y la forma de leer en el personaje para proponer una nueva mirada sobre el modo en que su autor relee la tradición. Con ella abre un campo que no afecta sólo a lo que atañe a su valoración crítica del género caballeresco (más ambivalente que la mera impugnación) o a las repercusiones de los ecos de la recepción de la primera parte. A la actualización de estas perspectivas se suma ahora una mirada sobre la relectura que Cervantes hace, en el camino a 1615, del punto de partida de una década atrás. Gerber la traduce críticamente en una lúcida y lucida exposición de cómo el autor la compone a partir de sus propias reflexiones (también en lo que tienen de reflejos especulares) sobre lo formulado en la primera parte y, de manera particular, en la poética opuesta materializada en el texto firmado con el nombre de Avellaneda. Rompiendo una asentada tradición de su consideración como "apócrifo", se propone en estas páginas considerarlo más bien como "alógrafo", con una plausible argumentación que, sin embargo, sólo considero pertinente en los límites del análisis propuesto, al poner de relieve el componente de ajenidad o alteridad. En todo caso, desde esta consideración y tras una fina disección de la poética implícita en el texto "tordesillesco", lo que se explicita es la capacidad cervantina para perfilar y hacer avanzar su propuesta narrativa desde las limitaciones latentes en su primera entrega y, sobre todo, con la reafirmación obtenida en contraste con la respuesta regresiva inspiradora de la continuación por mano ajena. Caracterizado el texto de Avellaneda, con sólidos y renovados argumentos, como un intento de desviar el camino abierto por Cervantes para reintegrarlo a una tradición de normalidad, a un linaje de relato de raíces clasicistas (decoro, utilidad, referencialidad directa..), Gerber no sólo refuerza su interpretación de la cervantina como una poética del desvío, sino que ilumina los procedimientos por los que el *Quijote* de 1615 hace avanzar la apuesta por la bastardía que, en la

primera parte del volumen, se analiza a partir de las declaraciones preliminares y las figuras de paternidad y filiación que en ellas se hacen expresas.

Con un apreciable (aunque bien administrado) trasfondo de teoría psicoanalítica, la autora desenvuelve estas nociones a partir de los trabajos previos de sus directores de tesis, Ruth Fine y Juan Diego Vila, de manera más intensa y continuada los de este último relacionados con las imágenes familiares y su trascendencia poetológica, ofreciendo una productiva decantación de las mismas en una verdadera tesis crítica, de sentido unitario manifiesto bajo la diversidad de perspectivas que abre el estudio. El interés por sostener las afirmaciones interpretativas en la realidad textual de unos bien elegidos pasajes de la novela se traduce en algún caso en un sesgo que puede resultar excesivo y un tanto reduccionista, pero tiene el indudable valor de, al tiempo que abre el campo para el contraste de miradas, asentar los juicios en muy concretas observaciones. Tras ellas late, sin duda, una sólida, elaborada y manifiesta teoría, pero sin dejar que se superponga a la voz del texto, lo que, de paso, permite revisiones de los episodios y la consideración de una faceta nueva dentro de la lectura de conjunto.

Esta puede resumirse en la noción de "paternidad", establecida de manera singular a partir de una inflexión en el linaje previo y desplegada en una imagen que implica la desaparición del cuerpo (físico) para que surja el corpus (textual), en una línea que pudiéramos considerar vertical (la noción de "genealogía") y que se imbrica con otras en el eje horizontal, en una trama ligada a la figura de la "reprodución", en sus vertientes de copia, de geminación y de multiplicación de ejemplares. Esto es, las relaciones que se establecen con el plagio (si se permite el anacronismo), con el propio "desvío" y con la difusión de copias propia de la era de la imprenta, pues Cervantes no olvida que es "en brazos de la estampa" (como formula en el prólogo a las *Ejemplares*) como el texto alcanza su condición última, saliendo de las manos y la protección del autor como el hidalgo abandona su lugar para recorrer los campos de la Mancha. Ahora serán los papeles manchados por la tinta de las prensas los que recorrerán las manos de los lectores, en una repetición circular del momento germinal de don Quijote, pues, según apunta sagazmente Gerber, Cervantes juega a confundir sus dos obras, el personaje creado por él y el texto que le da forma homónima.

A través de las nociones de desplazamiento y recorrido la autora llega a la formulación de una poética cervantina basada en el desvío y la transformación, que concreta en la relación de "don Quijote" (personaje y novela) con sus ancestros y que proyecta en la bien analizada condición de "padrastro" que el escritor reclama para sí y en la que el juego de narradores sólo es una manifestación estructural más de una actitud profunda que cala en el conjunto de la escritura. Así se llega a la idea de "genealogía en cuestión" que abre el título, una imagen con capacidad de convertirse en una metáfora crítica certera e iluminadora, desde la que Gerber proyecta la veta más ensayística de su trabajo, eficazmente imbricada con detenidos y precisos análisis de pasajes significativos que hacen avanzar a la vez su argumentación y nuestro entendimiento de la obra en la clave propuesta.

La indagación sobre la genealogía se despliega en el doble plano de los personajes y de la obra. En este último se convierte en una interesante perspectiva de genología, de alcance teórico profundo, más allá de otorgar profundidad a las relaciones de la obra cervantina con los antecedentes caballerescos. En la dialéctica abierta en la cuestión del linaje se alumbra la línea de constitución del discurso literario, en el que los códigos (y su alteración) son tan importantes como las realizaciones concretas. En este punto cabe una puntualización. Al insistir Gerber en la ausencia de referencias a obras impresas al margen de las sometidas al escrutinio y, ya en la segunda parte, el propio *Quijote*, apunta con acierto una línea esencial de relaciones literarias y, en particular, la re-flexión metaliteraria sobre la propia condición que Cervantes ya adelanta al prólogo. Sin embargo, hay otras referencias a obras impresas, y en lugar tan destacado como la venta de Juan Palomeque, convertida en un mar de historias, en un microcosmos de las propuestas narrativas abiertas en el cambio de siglo; y en ese marco, las referencias a las crónicas del Gran Capitán y de García de Paredes completan la cartografía del relato, actualizan el problema esencial de las relaciones con la verdad referencial y señalan el polo que completa el de la epopeya para enmarcar la inestable posición de lo que será el género novelesco o, ya en ese momento, el de la ficción verosímil en prosa.

No muy atendido por la crítica previa, otro aspecto adquiere un relieve inusitado en la perspectiva de la genealogía, pues a la continuidad y el desvío o transformación se suma el aspecto del final como posibilidad en las relaciones entre origen y proyección. Los bien fundados argumentos sobre el sentido de la muerte del caballero-hidalgo como respuesta estrictamente literaria (incluyendo en este campo la reafirmación de un modelo frente a la agresión apócrifa) actualizan la condición de cierre argumental que tiene este desenlace. La fórmula sirve de freno a otros intentos de robo y reorienta de manera coherente la tendencia a la dispersión percibida (y confesada) en la primera parte; también resuelve lo que en la entrega de 1605 permanecía de la narración idealista, con sus infinitas posibilidades de continuación, tan bien explotadas por las caballerías y, en menor medida, por el discurso pastoril. Mientras en estas modalidades la apertura formal era paradójicamente coherente con la existencia de un mundo cerrado y estático, que puede por ello multiplicarse sin dejar de ser el mismo, Cervantes muestra con el final en forma de óbito la paralela cohesión con el abierto universo novelesco, donde las acciones de los personajes no tejen una sarta, sino que se articulan orgánicamente para concluir en un desenlace, que, lógicamente, tiene que ser cerrado y conclusivo. De ahí las simetrías con el inicio.

El estudio de Gerber se abre con una pormenorizada y actualizada lectura del inicio de la obra, que inequívocamente sitúa en el prólogo, donde se inicia el esencial juego del perspectivismo narrativo y se adelantan algunos motivos sustanciales del relato posterior. La opción de seguir selectivamente algunos de estos motivos podría leerse como una consciente voluntad de darle materialidad a las borgianas "magias parciales del *Quijote*", mostrando cómo el conjunto

puede quedar iluminado a partir de los haces de luz que arrojan unas calas que, por otra parte, el lector de Gerber va descubriendo que conforman una bien estudiada red. En ella se sistematiza la unificación de la perspectiva teórica y la posibilidad de una lectura global de la obra a partir de lo que solo aparentemente son motivos parciales. Es posible que esta "parcialidad" esté en relación con el perfil de la selección bibliográfica. En el listado final (como en el manejo reflejado en la línea de argumentación) están presentes, junto a los referentes teóricos, las obras esenciales en el cervantismo de las últimas décadas y pertinentes en el enfoque adoptado, aunque no deja de llamar la atención (sobre todo para una mirada peninsular) una cierta estrechez en los vasos comunicantes entre los cervantismos a ambos lados del océano. Posiblemente, la ampliación de la bibliografía secundaria no hubiera alterado significativamente este estudio, que, por otro lado, nos da otra muestra de la riqueza de aportaciones en el cervantismo internacional. Mi mención apunta en otra dirección. Por lo que explicita y por lo que omite el repertorio final de estudios puede tomarse como una llamada de atención sobre la necesidad de intercambio, permeabilidad e integración de miradas críticas en la época de la red global y sus medios tecnológicos.

No ha de tomarse esta observación como una impugnación, sino todo lo contrario. Hay lunares que, como ocurre en la trama cervantina, ofrecen vitalidad frente a la frialdad mortuoria de la perfección. Afortunadamnete, el estudio de Clea Gerber no desemboca en la clausura. Bien cumplidos sus objetivos, con un coherente discurso crítico sólidamente articulado, el texto se abre a la discusión y, en particular, a su desarrollo, en parcelas no directamente tratadas, pero que quedan ahora fecundadas con esta semilla crítica. Pienso, por ejemplo, en lo que añade a la reflexión sobre la dialéctica, con trazas de conflicto, que en los inicios del siglo del arte nuevo se desarrolla entre la clásica noción de *imitatio* y la cada vez más rupturista consideración de la *emulatio*, en la relación con los clásicos, con los modelos genéricos y con quienes se van perfilando como rivales en el campo literario. Y, con carácter más general, en lo relativo a las claves de la novela, entendida, más que en el sentido estricto de un género nuevo, con la caracterización de un discurso de modernidad, como acabará sancionando el romanticismo más profundo y esencial. Como en este, como en la propia modernidad y como en la propia obra cervantina, la precariedad marca este discurso; así lo refleja la condición del personaje y el cuestionamiento del narrador. Situados en una perspectiva de genealogía, linaje, producción y reproducción, muchos de estos aspectos y sus derivaciones quedan ahora más y mejor iluminados tras la lectura de unas páginas por las que Clea Gerber nos hace discurrir con fluidez y provecho.

CC BY

Ginés Torres Salinas
El corazón del mundo. La cultura del Sol y la poesía del siglo XVI
Granada, Comares (colección La vela), 2019, 350 p.
ISBN 978-84-9045-826-0

Guillermo Serés
Universitat Autònoma de Barcelona
guillermo.seres@uab.cat

Recreaba Galeno (en su *De placitis Hippocratis et Platonis*, VIII) el célebre pasaje de *La república* (VI, xx, 508 a-509b) en que Platón compara el cerebro con el sol, pues con sus espíritus ilumina las facultades interiores del hombre del mismo modo que el sol alumbra el mundo con sus rayos. El platónico San Agustín, por su parte, dirá que el conocimiento no proviene de la mente, sino que es participación de la luz irradiada por Dios, es rayo reflejado por la única luz verdadera.[1] Es la verdadera luz, la que guía "más cierto que la luz del mediodía", como diría San Juan (*Noche oscura*, 4*b*), o sea, la ontológica.

A partir, fundamentalmente de Platón y del neoplatonismo, nos propone el autor un ameno (que no por ello menos erudito) y muy bien ilustrado recorrido por la significación del sol en el pensamiento occidental desde el Renacimiento y en los grandes poetas españoles del siglo XVI: Garcilaso de la Vega, fray Luis

1. "Idque esse lumen quod ipsa non est, sed a quo creata est et quo intelligibiliter inluminante intelligibiliter lucet. Dat etiam similitudinem ad illa incorporea de his caelestibus conspicuis amplisque corporibus, tamquam ille sit ipsa sit luna. Lunam quippe solis obiectu inluminari putant. Dicit ergo ille magnus Platonicus animam rationalem, sive potius intellectualis dicenda sit, ex quo generer etiam inmortalium beatorumque animas esse intelligit... nec aliunde illis supernis praeberi vitam beatam et lumen intelligentiae veritatis, quam unde praebetur et nobis, consonans evangelio, ubi dicitur: 'Fuit homo missus a Deo, cui nomen erat Ioannes; hic venit in testimonium, ut testimonium perhiberet de lumine, ut omnes crederent per eum. Non erat ille lumen... Erat lumen verum, quod inluminat omnem hominem venientem in hunc mundum'. In qua differentia satis ostenditur, animam rationalem vel intellectualem, qualis erat in Ioanne, sibi lumen esse non posse, sed alterius veri luminis participatione lucere" (*De civitate Dei*, X, 2; el evangelio es Juan, I, 6 ss.).

ISSN 2462-6813 (papel), ISSN 1988-1088 (en línea)
https://doi.org/10.5565/rev/studiaaurea.413

de León, Francisco de Aldana y Fernando de Herrera, entre otros. Lo encetará, canónicamente, definiendo y contextualizando el concepto: la Florencia de Cosimo de Medici, mecenas del primer traductor de Platón, Marsilio Ficino, y procederá con un rigor metodológico encomiable desde las fuentes teóricas a la concreción literaria, remontándose cuando sea preciso a los clásicos, la patrística o los autores medievales. No por ello renuncia al contexto histórico inmediato, hasta llegar a los albores del siglo XVII y la plenitud del pensamiento contrarreformista. Lo complementa con las mejores fuentes del neoplatonismo español de dicho siglo: *El cortesano*, de Castiglione; *De los nombres de Cristo*, de fray Luis; los *Diálogos de amor*, de León Hebreo, o las *Anotaciones a la poesía de Garcilaso*, de Herrera. Lo divide en siete secciones, cuyas respectivas subdivisiones son muy explícitas. La primera y muy significativa ("Un atlas solar") resulta ser una estupenda introducción iconológica a partir de los paneles de Aby Warburg, los tímpanos de Santa Maria Novella, el díptico de Urbino de Piero della Francesca, unos frescos ferrareses, algunos motivos del palacio del Emperador en Granada, la *Iconologia* de Ripa y otros representaciones plásticas que nos dan cuenta de la síntesis sacroprofana que recorrerá el libro y que fundamentan "la vasta cultura solar que atañe a la metafísica, la política, el arte o la cosmología" (p. 38).

En los siguientes capítulos y apartados va circunscribiendo el objeto de estudio que ha bosquejado en la luminosa introducción. Así, en el II. "Neoplatonismo renacentista y revolución copernicana" (pp. 39-113) analiza (en el subapartado "Una cadena solar") cómo la ciencia pareció dar la razón al hermetismo que se desplegó en la corte florentina por la traducción, en 1463, del *Corpus Hermeticum* a cargo de Marsilio Ficino y por encargo de Cosimo de Medici, que aquel remató treinta años después con su *De sole*; Copérnico empezó a redactar su *De revolutionibus orbium coelestium* hacia 1513 y se publicó en 1543, desplazando el modelo tolemaico; pero no será hasta 1632 que Galileo redactará su *Diálogo sobre los dos máximos sistemas del mundo ptolemaico y copernicano*, por el que sufrirá la condena inquisitorial. A pesar de estas vicisitudes, el tratado de Ficino seguirá leyéndose con avidez, por la concomitancia con planteamientos y nociones platónicas, que ilustra en el siguiente ítem: "El retorno de Platón", auspiciado por los Medici, cuyo mecenazgo le facilitó a Ficino el estudio del filósofo griego. En el siguiente apartado, "Marsilio Ficino y el heliocentrismo ideal", estudia cómo desde aquella óptica platónica, la luz del Sol es análoga o equiparable al Bien mismo, pues "Ficino encuentra así en la luz una dúctil y fértil herramienta simbólica que encaja perfectamente con una visión poética de la realidad" (p. 59); de ahí a su identificación con Dios solo había un paso; de modo que el mito solar se convierte en el centro de la filosofía ficiniana. Los posteriores pasos le llevan a buscar una síntesis bíblico-platónica, el *fiat lux* del Génesis con la tradición platónica del *Timeo*, saltando "del ámbito teológico al astrológico" (p. 67), y de ahí al heliocentrismo mágico, con derivadas microcósmicas pues "el Sol significa el espíritu vital y, sobre todo, el corazón" (*De vita*). El último apartado de este capítulo, "La revolución heliocéntrica: de Copérnico

a Galileo", es muy explícito, pues se recuerda que Copérnico conocía las traducciones ficinianas de Platón y su discurso, más allá de lo estrictamente científico, se debe entender como una ruptura con "la herencia medieval", mediante "la astronomía, la filosofía o la poesía, orbitando todas ellas en torno a un nuevo centro: el Sol" (p. 88). Remata el capítulo con la gigantesca figura de Giordano Bruno, que ya parte del Sol como principio vital, justificando "la pertinencia del sistema heliocéntrico" (p. 93). Lo complementa con las aportaciones de Kepler y el citado Galileo, cuyo heliocentrismo acabó socavando "los sostenes ptolemaicos de la visión sacralizada del universo" (p. 104).

En el capítulo III. "Neoplatonismo y heliocentrismo en la España del Renacimiento" (pp. 115-143), se adentra ya en las letras españolas, especialmente a través de la traducción de *El cortesano* (1534) a cargo de Juan Boscán o de los *Diálogos de amor* (1535) de León Hebreo; por otra parte, tal como recuerda en el primer subapartado ("El neoplatonismo solar ficiniano en la España del Renacimiento"), huellas de la obra de Ficino se pueden rastrear en la *Silva de varia lección* de Pero Mexía, y en algunas obras de fray Antonio de Guevara, Antonio de Torquemada o de Arias Montano, por no citar a fray Luis de León o Francisco de Aldana, de quien se ocupa más abajo. En el segundo ítem ("El heliocentrismo en España") señala como hito el año 1561, "fecha del copernicanismo hispano" (p. 124), porque en la universidad de Salamanca se leerá Astrología, una cátedra en cuyo plan de estudios se incluye la obra de Copérnico, cuyo mayor defensor fue el agustino Diego de Zúñiga en cuya *Philosophia prima pars* (1597) ya se da noticia de la propuesta copernicana. No es desdeñable el *Compendio de la arte de navegar* (1581), del catedrático de cosmografía Rodrigo Zamorano, que recoge las tablas del *De revolutionibus*, aunque a partir del siglo XVII el copernicanismo sufre una crisis, especialmente cuando la Iglesia declara, en 1616, sus ideas "contrarias a las Sagradas Escrituras" (p. 129). En el siguiente apartado ("La imagen del universo en la poesía española del siglo XVI") vuelve a centrarse en la creación poética, especialmente en fray Luis de León, cuya poesía se basa en el cosmos ptolemaico, donde, si se da una imagen central del Sol no es copernicana, sino propia de las esferas de Ptolomeo. También cita a Aldana, al que se refiere a continuación después de una pincelada garcilasiana, cuyas "virtudes de la dama la colocarían no como un Sol inmóvil", sino 'en los giros del universo', esto es, "en la esfera correspondiente al Sol según el sistema ptolemaico y, por ello mismo, en 'eterno movimiento' alrededor del punto fijo que es la Tierra", porque "heliocentrismo en su sentido cosmológico no hay, en la poesía española del siglo XVI" (p. 143).

El capítulo IV, "Metafísica solar en la poesía española del siglo XVI" (pp. 145-191), se subdivide en "Cristo como Sol", donde, obviamente, se refiere al cristocentrismo y la identificación de Cristo con Apolo e imágenes afines que reunió y glosó, por ejemplo, fray Luis de León en el nombre "Amado" y varios pasajes más de *Los nombres de Cristo*. También se adscribe a la llamada Escuela de Salamanca, al citado Francisco de Aldana, para el que Cristo, "en su muerte,

es una 'estrella' cuya luz podrá disipar la oscuridad de los 'ñublados más oscuros'" (p. 151), porque se ha hecho hombre para redimirnos; por eso, además de con Apolo, a Cristo se le ha identificado con Prometeo. Por otra parte, "la noción de mediación, cristológica y solar, [...] sirve a Aldana para ofrecer un nuevo ejemplo de cómo está de arraigado en los poetas del XVI el modelo geocéntrico del universo"; pero, claro, siempre que "el sustrato neoplatónico se disuelva para acercarse a presupuestos sacralizados cercanos al contrarreformismo" (p. 153), porque el fundamento pagano y las analogías neoplatónicas de ningún modo se equiparan con las verdades doctrinales. En el siguiente subapartado ("'El celestial ojo sereno que llaman Sol'") analiza la raíz antropomórfica del cielo, concebido como un macroántropos, de modo que, al decir de León Hebreo, el Sol es verdadero simulacro del entendimiento divino, ojo intelectual de los cielos, como ilustrará de nuevo Aldana en su poema "Sobre la creación del mundo", para quien "el papel del Sol como imagen visible de Dios en el universo, como ojo divino colocado en mitad del cielo, gobernándolo todo, tiene una mayor precisión metafísica" (p. 164). Y no solo, porque en el siguiente ítem ("El poder vivificador del Sol") se refiere a su condición de dispensador de vida en tanto que corazón del cielo por su condición simbólicamente "macroantropósmica", que le permite redistribuir los *spiritus* que analiza la venerable tradición pneumática. Lo ejemplifica con algunos pasajes de Fernando de Herrera y Garcilaso, en tanto que "los rayos del Sol infunden en el mundo el vigor necesario para que se pongan en marcha las diferentes actividades propias de la naturaleza" (p. 175), como si fueran el alma del mundo de los antiguos estoicos que recogió admirablemente Virgilio en el libro VI de la *Eneida*.[2] Cierra este capítulo, naturalmente, con el ítem "Un sol hecho metal: apuntes para una poética neoplatónica del oro", a partir muy especialmente del *De vita* de Ficino, pues "el Sol predomina en los veneros del oro, [...] dotando así al metal, gracias a su 'luz serena', de su privilegiado puesto por encima de todos los demás"; remacha de nuevo con Aldana, que asocia la poética solar con el sentimiento amoroso, pues todas las damas son rubias, compitiendo con el oro, "por esta dimensión solar, que a la vez las hace hermosas" (p. 191).

En el capítulo V, "Poesía amorosa y metafísica solar" (p. 193-241), retoma aquella alta dignidad solar y desde el principio se extiende sobre el "'Nudo perpetuo y cópula del mundo': algunos apuntes sobre la concepción del amor", que arranca desde la lírica petrarquista, cultivada por, entre otros, Hurtado de Mendoza, Cetina, Camoens o el citado Herrera. Se refiere indirectamente a la noción de σύνδεσμος (*sýndesmos*), a que alude Diotima en el *Banquete* de

2. Y recoge la tradición magicofisiológica árabe, por ejemplo, el *De radiis*, de Al Kindi: los rayos a que alude el título de la obra son lo que comunica el mundo superior y el inferior, el mundo y el hombre, cuyo "spiritus imaginarius habet radios conformes radiis mundi".

Platón,[3] o sea, el *vinculus mundi* latino, el "amor che move il sole e l'altre stelle" (*Paraíso*, XXXIII, 145) de Dante, pero "frente al modelo dantesco, luz y amor se solapan a través del alma y de la belleza" (p. 202). El consiguiente subapartado ("La Dama Sol") ilustra la teoría con la praxis garcilasiana del soneto XXIIII ("En tanto que de rosa y de azucena"), con Aldana de nuevo, y con Herrera, cuya "Dama Sol le servirá para referirse al heliotropo, con cuya fijación solar se identificará el poeta, a través del referente mitológico de Clicia" (p. 215). En "El poeta, la naturaleza y el Sol de la dama" arranca con la imagen ficiniana (en realidad, dionisiana) de la gran cadena del ser que explica la elevación y participación en la divinidad , "algo que late al fondo del inagotable soneto XXIII de Garcilaso" (p. 217) y, en general, impregna toda la "materia eglógica", que es particularmente afín a esta manifestación solar; lo recordaba don Rafael Lapesa, cuando señalaba que la lectura de Garcilaso nos sumergía en una suerte de "animismo pagano, ante una naturaleza poseedora de alma". También para Aldana "el Sol de la dama tendrá efecto vivificador sobre su alma" (p. 220). Quizá la mejor ilustración sigan siendo los versos 310-323 ("Como al partir del Sol la sombra crece...") de la primera égloga de Garcilaso, "uno de los momentos en que la poética neoplatónica de la luz, del Sol, con más fuerza se manifieste en la poesía de Garcilaso" (p. 229).[4] Remata el capítulo con los principales mitos solares ("Ícaro, Faetón, la Fénix: amor y mitología solar"), pero sin intención didáctica ni moralizante, sino existencial y estética, porque los tres mitos solares son "un intento de ilustrar la situación concreta y personal del poeta" (p. 237). Aquellos por el imprudente arrojo; esta, la Fénix, para representar al poeta que, "abrasado por el fuego, renace de sus propias cenizas ante la continua imposibilidad de llevar a buen puerto sus deseos amorosos" (p. 240); pero también porque la Dama Sol y la Fénix son únicas y singulares.

En el capítulo VI. "Canto público solar" (pp. 243-309) da un golpe de timón al libro y se adentra en terrenos políticos, ideológicos y utópicos. Así, en el primer ítem ("Una ciudad solar") señala la célebre obra de Tomasso Campa-

3. *Banquete*, 202e. La noción de *sýndesmos* ('vínculo, nudo') ya figura en el *Gorgias* (508a), donde también se afirma que la amistad es una de las formas de cohesión del Universo; véanse R. Demos, "Eros", *The Journal of Philosophy* 13 (1934) 337-345; F. Rico, *El pequeño mundo del hombre*, Alianza, Madrid, 1986, *s. v*., y G. Serés, *La transformación de los amantes. Imágenes del amor de la Antigüedad al Siglo de Oro*, Crítica, Barcelona, 1996, *s.v*; Idem, *Historia del alma (Antigüedad, Edad Media, Siglo de Oro)*, CECE-Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2018, *s.v*.

4. Sabido es, por otra parte, que en este punto Garcilaso sigue el *Orlando furioso*: "Come al partir del sol si fa maggiore / l'ombra, onde nasce poi vana paura; / e come all'aparir del suo splendore / vien meno ['se retira'] l'ombra, e'l timido assicura ['se tranquiliza']..." (ed. Cesare Segre, *Tutte le opere*, Mondadori, Verona, 1964, II, p. 1186). Evidentemente, el tono de los versos de Garcilaso está más cerca de Ficino que de su fuente poética, que solo pretende describir una reacción medrosa. No solo se acerca al florentino por la descripción de la melancolía ('humor negro'=sombras, tinieblas), causada por la ausencia del objeto amoroso, sino también por servirse del concepto de *caritas* entendido como 'sol' o luz solar.

nella, *La ciudad del Sol*, cuyo simbólico urbanismo se rige por los ciclos solares y responde a un modelo contrarreformista que vincula los espacios político y espiritual y señala que el papel del Sol (¡nada menos!) es ser una "plena bisagra entre los modelos nobiliarios de la Edad Media y los incipientes modelos burgueses de la Edad Moderna, en la necesidad de los primeros por amoldarse a los segundos" (p. 246). El segundo subapartado arranca, bajo el título "'Virtud, luz tarde conocida'", de la oda a don Pedro de Portocarrero, de fray Luis de León, para analizar cómo se quiso crear "un nuevo molde de comportamiento moral" (p. 247) renacentista, que sustituyese al sistema feudal medieval: la *virtù* humana con que se derrocaba la nobleza de sangre. Trae varias fuentes dignísimas: Poggio Bracciolini, Erasmo, Maquiavelo y, por supuesto, Garcilaso, quien, a través del *Cortesano* de Castiglione, vendría a defender "la luz de las virtudes" (p. 253) que debe acompañar al personaje público, identificado con el Sol. De ahí el título del siguiente ítem ("Apolo, padre de los Medici") donde recuerda que Ficino trazó una línea de filiación entre la advocación solar y sus mecenas, los Medici, como ilustración de su proyecto platónico, porque el Sol, precisamente, representa a los grandes señores. Eso mismo recuerda Herrera, como señala en el siguiente subapartado ("Herrera y el canto público solar"), donde trae algunos poemas del poeta sevillano en que caracteriza luminosa, solarmente, a algunos "personajes de la nobleza que deben apoyarse en las virtudes para legitimar su posición en el espacio público" (p. 262). En "*Iam illustrabit omnia*: el Rey y el Sol", analiza algunas empresas dedicadas a Felipe II, a partir de nuevo del *De sole* de Ficino. Para autorizarlo se remonta al *Sueño de Escipión*, de Cicerón, y lo proyecta al rey Sol, "Luis XIV, disfrazado de Apolo" (p. 274). Se centra en los Austrias; ya sea en la representación del Emperador como rey planeta, ya de España como un imperio donde no se pone el Sol, con las conquistas del Nuevo Mundo.

Con todo, "el mejor ejemplo heliomonárquico de la poesía española del XVI serán las 'Octavas dirigidas al rey don Felipe' de Aldana", un poema que ejemplifica cómo "la identificación solar entre el monarca y el Sol parte de una *superestructura* platónica" (p. 289, cursiva suya) y demuestra cómo "el sustrato solar cívico [...] del primer Renacimiento ha dejado de lado su origen neoplatónico para convertirse en un Sol cristiano, [...] un pesado martillo que trata de golpear a los herejes con toda la fuerza de su sagrada luz" (p. 292). En el siguiente ítem ("Los Alba, ministros del Sol real") se centra en sus estrechos colaboradores, los duques de Alba, central en la segunda égloga de Garcilaso. Quien juega con el título y la luz es de nuevo Aldana, que parte de la segunda acepción de 'alba' para señalar que don Fernando Álvarez de Toledo es "alba imperial"; pues "será un alba, una luz cristiana anticipadora del Sol que lucha contra los herejes" (p. 300); es, por lo tanto, alba del Sol terreno (Felipe II) y del divino, del Dios verdadero, pues "disipa la noche oscura de la herejía con su luz". Si se ha referido a las armas en el anterior, en el subapartado que cierra el capítulo ("Los amigos febeos: el elogio del humanista") se centre en las letras, los

miembros de la Academia de Juan de Malara; pero muy especialmente en el gran Benito Arias Montano, que, junto con fray Luis de León, es una de las figuras cimeras del siglo XVI español y conocido amigo de Aldana, de quien es su Sol, como se deja ver en la espléndida epístola a aquel dirigida, porque "la compañía del amigo supondrá en el alma del poeta los mismos efectos revitalizadores que el Sol otorga a la naturaleza en primavera" (p. 307). También Herrera dedicará poemas "de sabor solar" a sus amigos, vivos o muertos, como el que dirigió al gran Garcilaso (¡"Oh Febo, Febo! Ahora en el corriente…"), al que reviste como "otra divinidad solar, por mor de la estrecha relación con Apolo que le han procurado sus versos" (p. 309).

El capítulo VII. "Coda. Cénit y nadir" (pp. 311-322), se divide en dos partes: "Cénit: la "Fábula de Faetonte", de Aldana; y el "Nadir: las *Premáticas del desengaño contra los poetas güero*s (1605), de Quevedo. "El cénit, al menos uno de los posibles, de la cultura solar renacentista [...], una profunda glorificación del Sol" (p 311), en la que Aldana intenta una suerte de síntesis sacroprofana, pues del mismo modo la muerte de Faetón "deja a Apolo tan entristecido que se produce un eclipse de Sol", y aunque "no al modo figural en que el mundo se oscurece cuando muere Cristo, sino según la lógica neoplatónica" (p. 317), sí que permite un *contrafactum*, una conversión a lo divino. La obra de Quevedo, en cambio, podría entenderse "como una suerte de *programa poético* que carga contra buena parte de los presupuestos que sostienen la cultura renacentista del Sol, especialmente con lo que se refiere al ámbito de la poesía" (p. 319). Aquellos poetas güeros son más que nada mentirosos, herejes, falsos herederos de un petrarquismo de relumbrón, moralmente heterodoxos, paganizantes, y el sol "funciona en el texto de Quevedo como un agente degradante, arrugando los poemas" (p. 322).

Es un buen libro, muy útil y nonada prolijo, que caracteriza heliocéntricamente uno de nuestros más brillantes períodos literarios, el del llamado primer Renacimiento, en varios terrenos: estético, científico (la revolución copernicana), mitográfico e iconográfico, alegórico y emblemático, teológico, moral, político, metafísico e incluso cosmológico. Una extensa bibliografía de "obras citadas" (pp. 323-347) cierra cumplidamente el volumen.

Joan Pujol
Els poemes de Lepant.
A cura d'Eulàlia Miralles i Pep Valsalobre.
Barcelona, Editorial Barcino, 2019, 192p.
ISBN 978-84-7226-841-8

Lara Vilà
Universitat de Girona
lara.vila@udg.edu

Tras diversos años de trabajo ha visto la luz la edición más reciente del que puede que sea el primer poema épico sobre Lepanto publicado en la Península ibérica, *La singular y admirable victoria que per la gracia de NSD obtingue el Serenissim Senyor don Juan Daustria de la potentissima armada Turquesca*. La obra apareció en un ejemplar en octavo preparado en las barcelonesas prensas de Pere Malo en 1573 y circuló también en un manuscrito posterior, actualmente custodiado en la Biblioteca Mazarine de París. Obra de Joan Pujol, poeta catalán nacido en Mataró a mediados del siglo xvi, el *Lepant* es una breve epopeya escrita en su mayor parte en *cobles decasil·làbiques* y dividida en tres cantos, cuya singularidad radica en el hecho de que constituye el centro de un pequeño ciclo dedicado a celebrar la victoria cristiana. Este, como indican los editores, debe considerarse a su vez el núcleo de la obra pujoliana, razón por la que el presente volumen, con el pertinente título de *Els poemes de Lepant*, ofrece la totalidad de las composiciones dedicadas a la materia lepantina siguiendo la disposición del impreso barcelonés: las dos dedicatorias a Jeroni de Pinós, el *Lepant*, los dísticos latinos de Lluís Joan Vileta acompañados de la traducción y glosa de Pujol y, por último, el conjunto de seis poemas laudatorios de los mismos Pinós y Pujol, y uno de Francesc Comte, que sirven de cierre al conjunto. La edición de Miralles y Valsalobre constituye pues una meritoria aportación al estudio de la obra pujoliana en clave peninsular y europea, que completa y corrige, al gravitar en torno a la centralidad del ciclo lepantino, la edición preparada por Karl-Heinz Anton en 1970.

Preceden a la edición de los poemas lepantinos una "Presentación" y una "Introducción". Ofrece la primera las directrices que sustentan el reconocimiento de la obra pujoliana tanto en el ámbito literario catalán, por lo innovador

 ISSN 2462-6813 (papel), ISSN 1988-1088 (en línea)
https://doi.org/10.5565/rev/studiaaurea.414

de su poesía, como en el hispánico y el europeo, por el carácter inaugural y la naturaleza contrarreformista de su poema épico. En una buena presentación del problema, los editores proponen una lectura que quiere vincular la obra pujoliana con los principales episodios históricos y culturales de la Europa de la segunda mitad del Quinientos. A partir de estas premisas generales, el estudio introductorio plantea en su primer apartado ("L'autor i el seu cercle") un análisis de la figura y la obra de Pujol que reconstruye, a partir de los escasos datos que manejamos de su biografía y de los testimonio del impreso de 1573 y del manuscrito parisiense, el círculo frecuentado por el autor, clave para comprender las bases intelectuales de la escritura del ciclo lepantino y que le confieren un sesgo catalán y moral muy acentuado. Así pues, este apartado se centra en la identificación de sus amistades, entre las que se cuentan el historiador Francesc Comte, Ildefons Coloma, que fue obispo de Barcelona, y el canónigo y músico Pere Alberch Vila. En el centro de este grupo destacan la figura del lulista Lluís Joan Vileta y el noble Jeroni de Pinós, dedicatario y puede que promotor de *La singular y admirable victoria*, en cuyo entorno debían de reunirse todos ellos. En Vileta puede que viera Pujol un mentor, y no es descartable, como sostienen Miralles y Valsalobre, que sus dísticos latinos sobre la victoria lepantina inspiraran la composición de los versos del *Lepant*. Esta ascedencia intelectual podría ampliarse a los poemas lepantinos de otros dos posibles miembros de este grupo, Antonio Lo Frasso y Jeroni Costiol, lo que certificaría las relaciones dentro de este núcleo barcelonés y el innegable interés de estos escritores por la materia.

El segundo apartado ("L'obra poética") reivindica la importancia de la obra pujoliana en el ámbito de la literatura catalana del Renacimiento. A Pujol y Pere Serafí se deben los dos únicos cancioneros en catalán publicados durante la segunda mitad de siglo. Lo que distingue la poesía de Pujol, que está formada, si seguimos el orden del manuscrito de París, por tres grandes grupos –el ciclo lepantino, los textos ausiasmarquistas en catalán y un conjunto heterogéneo de obras de naturaleza circunstancial escritas en catalán y castellano– es su adopción de las fórmulas de la Contrarreforma y lo que los editores denominan un "replegament cultural" (p. 30), que busca definir una tradición propia y que se percibe especialmente en los dos primeros. Del ciclo lepantino destaca la centralidad de una lectura en clave católica, que suma el elogio de diversas nisagas catalanas que contribuyeron a la victoria cristiana, mientras que los textos relacionados con la obra de March siguen una senda moral y contrarreformista, inspirada de cerca por Vileta, que busca deliberadamente alejarse de la lectura renacentista de matriz castellana. El resto de la producción poética pujoliana, obra religiosa en su mayor parte, aguarda en el futuro un estudio más detenido.

Los dos siguientes apartados conciernen al estudio del ciclo lepantino. El primero ("Lepant en la tradició literària") relaciona la obra pujoliana con los testimonios, también muy tempranos, de Lo Frasso y Costiol. Este interesante conjunto de obras lepantinas, publicadas en Barcelona entre 1571 y 1573, parece responder a la influencia viletiana, lo que permitiría, pese a sus divergencias,

considerar la existencia de un grupo intelectual que tuvo en el triunfo cristiano uno de sus intereses más conspicuos. La estructura del ciclo lepantino de Pujol y el hecho de que el conjunto pueda considerarse el núcleo de su obra, al que se habrían añadido en una segunda fase las demás composiciones, podrían certificar esta asunción. En consecuencia, el cuarto y último apartado ("Els poemes de Lepant") se ocupa del análisis de las piezas que componen el ciclo, dispuestas en el impreso de acuerdo con una ordenación muy clara: las dos dedicatorias a Jeroni de Pinós conforman una suerte de proemio a las dos piezas centrales –el *Lepant*, seguido de los dísticos de Vileta y la versión catalana y glosa de Pujol– que cierran de forma conveniente los poemas laudatorios. Particular interés suscita a los editores la relación del poema pujoliano con los dísticos latinos de Vileta, con el que detectan notables coincidencias que permitirían considerar las glosas, quizá, como una primera fase de escritura de la epopeya. Pero lo más destacado es sin duda la lectura del poema, que consideran, esencialmente, un ejemplo de "èpica cristiana contrareformista" (p. 52), interesado en ensalzar el triunfo de la unidad católica a través de la unidad argumental de la epopeya. Esta puede enlazarse, tras la lectura propuesta por Sergio Zatti, con valores de orden literario como la ortodoxia neoaristotélica frente a la variedad del *romanzo*, y de orden político, en el que destaca el elogio de la monarquía filipina como poder político centralizado y principal artífice de la victoria. No obstante, sostienen los editores que el poema incorpora al marco general de la alabanza hispánica la de las dinastías catalanas partícipes y responsables también del triunfo, con lo que consideran que se produce en el caso de Pujol una desviación "de la línea de l'èpica filipina més habitual, perquè per a ell l'exaltació de la ideologia imperial hispànica no és, ni de bon tros, l'objetiu a assolir" (p. 53). El catalanismo pujoliano se sostendría también en el hecho de que el poema no recrea gestas anteriores de la dinastía austríaca, lo que constituye a juicio de Miralles y Valsalobre una singularidad que merece tenerse en cuenta. Esta perspectiva reviste, de hecho, gran interés cuando se amplía el marco comparativo, pues reencontramos estrategias parecidas en otros poemas contemporáneos sobre la materia. Este es el caso, por ejemplo, de la epopeya sobre Lepanto que Juan Latino publicó también en 1573, en el que transitamos por la misma senda de la unidad argumental y católica, o de la reivindicación portuguesa que leemos en la *Felicísima victoria*, concluida en 1575 e impresa en 1578 por Jerónimo Corte-Real. En este sentido, y más allá de consideraciones modélicas que no podemos confirmar, la lectura del *Lepant* realizada por Miralles y Valsalobre resulta pertinente ya que permite vincular el poema pujoliano con otros títulos de la tradición ibérica, a la vez que enfatiza la riqueza semántica de la épica peninsular al plantear la existencia de diferentes estratos interpretativos, que amplían e incluso pueden llegar a problematizar en algunos casos la lectura imperial aparentemente hegemónica. Por ello, no podemos más que celebrar esta esmerada edición de la obra de Joan Pujol, que a la vez que resitúa la centralidad del conjunto lepantino permite ahondar en la escritura épica ibérica del Quinientos.

Fabio Massimo Bertolo; Marco Cursi; Carlo Pulsoni
Bembo ritrovato. Il postillato autografo delle «Prose»
Roma, Viella, 2018, 335 p.
ISBN 978-88-6728-975-2

Oriol Miró Martí
Universidad Internacional de La Rioja
oriol.miro@unir.net

La presente edición es un estudio del ejemplar de imprenta de la primera edición (1525) de las *Prose della volgar lingua* que Pietro Bembo usó hasta su muerte para pulir hasta la saciedad un texto que cambió el rumbo de la literatura del Renacimiento.

Para entender la valía de este hallazgo es importante conocer el vaivén editorial de las *Prose*. Publicadas originalmente en Venecia por Tacuino en 1525, conocerían dos ediciones más, una también en Venecia por Marcolini en 1538 y la última editada en Florencia en 1549 por Torrentino, que se tiene hasta la fecha como la versión definitiva, la *vulgata*, y es en la que se basan las ediciones modernas. Esta última edición apareció tras la muerte del autor y recoge un conjunto de variantes en principio legadas por el autor directamente a su hijo Torquato y a sus albaceas Girolamo Querini y Carlo Gualteruzzi, tal como atestigua la dedicatoria de Benedetto Varchi a Cosimo de' Medici, y que han sido ampliamente estudiadas a lo largo de los siglos. Con todo, y más en una época en que los procedimientos editoriales eran de una gran complejidad, se ha puesto en duda si ciertas modificaciones realmente procedían de la mano de Bembo o si habían sido introducidas por mano ajena: al respecto se suele usar como ejemplo paradigmático el cambio introducido en el título por el mismo Varchi, a quien Giuseppe Patota ha señalado como responsable de la fórmula definitiva *Prose della volgar lingua*, cuando, en principio, la obra debería haberse llamado simplemente *Prose*.

El manuscrito original de la obra hace ya años que se identificó y se ha estudiado ampliamente: se trata del Vaticano Latino 3210. Sin embargo,

ISSN 2462-6813 (papel), ISSN 1988-1088 (en línea)
https://doi.org/10.5565/rev/studiaaurea.415

después de la primera edición (1525), Bembo usaría no dicho manuscrito, sino un volumen de Tacuino para ir anotando cambios a diferentes niveles para futuras ediciones. Algunos de esos cambios son aspectos lingüísticos varios, como variantes minúsculas-mayúsculas, combinaciones pronominales diferentes a razón de usar una edición más fiable de ciertas fuentes (caso de Boccaccio, por ejemplo), la reelaboración de grafemas o cambios a nivel morfosintáctico, pasando por la introducción de algunos ejemplos de autores clave (como con los *Trionfi* de Petrarca), aunque esos cambios también incluyen otros aspectos, los más interesantes quizá, como son reflexiones a nivel metatextual.

Todo este material presenta una complejidad enorme de interpretación y por eso los editores han incorporado tablas y gráficos de síntesis que permiten entender el significado último de esas anotaciones y ver qué elementos permearon en las dos sucesivas ediciones de la obra (1538 y 1547). Además de esto, un aspecto de relieve que los editores han sacado a la luz con su estudio han sido las dificultades que tuvo el autor por encontrar textos fiables de los que extraer los ejemplos, y han demostrado cómo Bembo se sirvió de sus ediciones aldinas de la poesía de Dante y el *Rerum Vulgarium Fragmenta* de Petrarca para las citas, pero luego implementaría algunos cambios en ciertas fuentes de importancia a medida que encontraba fuentes más fiables sobre las que volver, lo cual nos da una instantánea preciosa del cambio paradigmático que supuso el Renacimiento en su relación con el mundo del conocimiento y la transmisión textual.

La última parte de este *Bembo ritrovato* contiene la edición del texto de las *Prose* según la voluntad descubierta del autor, esto es, según la edición de 1525 completada con las anotaciones al margen de su copia de trabajo. Una edición que, debidamente comparada con las otras dos ediciones de la obra, ponen al descubierto una voluntad de mejora constante (los *miglioramenti*, que decía Bembo) y permiten identificar aquellas intervenciones ajenas que, aun habiéndose perpetuado, no recogen la verdadera *intentio auctoris*, todo lo cual hace factible un cambio de perspectiva textual en las ediciones de las *Prose* que están por venir, además de obligar a una revisión profunda de las hechas más modernamente, incluida la de quien escribe esta reseña (*Prosas de la lengua vulgar,* Madrid: Cátedra, 2011).

En conjunto, descubrir un autógrafo procedente de los albores de la imprenta y cuya repercusión en las letras fue absoluta, como es el caso de las *Prose della volgar lingua* de Bembo, que dio forma a la lengua literaria italiana y al llamado petrarquismo del XVI, es tener suerte, porque este tipo de efemérides poco se celebran en el campo de la Filología. Sin embargo, el equipo formado por Bertolo, Cursi y Pulsoni, cada uno experto en un campo diferente (Bertolo, bibliólogo; Cursi, paleógrafo; Pulsoni, filólogo), ha dado con ese diamante escondido en la roca que ha podido ser estudiado y editado desde perspectivas complementarias dando frutos de enorme trascendencia y valía. Es más, este equipo ha elaborado una edición conjunta digna del más alto nivel, pues recoge con una precisión extrema todos aquellos aspectos que representan la última

voluntad de Bembo en relación a su obra cumbre. Un alto forzoso en el camino que todo estudioso del Renacimiento debería hacer y todo un referente de análisis filológico.

Il Cancionero *MS. brancacciano V A 16 della Biblioteca Nazionale di Napoli*, edizione critica e studio di Antonietta Molinaro

Pisa, Edizioni ETS, 2019, 360p.
ISBN 978-88-4675-572-8

Giovanni Caravaggi
Università degli Studi di Pavia
gcarav@unipv.it

Antonietta Molinaro, doctora en filología por la Universidad Federico II de Nápoles, ha realizado una edición crítica apreciable de un importante cancionero español fechable entre el final del siglo XVI y el comienzo del XVII, que se conserva actualmente en la Biblioteca Nacional de la ciudad partenopea, en el fondo que perteneció a la Biblioteca Brancacciana, la más antigua biblioteca pública napolitana, abierta en 1690 por legado testamentario del cardenal Francesco Maria Brancaccio. La cuidadosa labor ecdótica de la editora se ha desarrollado en el marco de un programa investigativo de la misma Universidad dirigido por el profesor Antonio Gargano, que ha conseguido ya resultados muy consistentes.

El rigor analítico del estudio introductorio se evidencia *ab inicio*, desde la escrupulosa descripción codicológica de la composición del cancionero, un manuscrito, en realidad, de extensión bastante limitada, cuyo aspecto modesto, junto con la falta de una dedicatoria a algún destinatario particular, parecería indicar un uso personal. El texto incluye 72 composiciones poéticas (pero dos se repiten dos veces), y podría representar el tesorillo de un aficionado, según una afortunada definición de Francisco Rodríguez Moñino (*Poesía y cancioneros*, Madrid, Castalia, 1968, p. 24). Brevemente descrito y analizado por Alfonso Viola, había sido utilizado por varios estudiosos de la poesía aureosecular, como Raymond Foulché Delbosc, Antonio Sánchez Romeralo, Margit Frenk, Cesare Acutis, Antonio Carreira, Paolo Pintacuda y otros más, como se desprende de una reseña bibliográfica extensa y pormenorizada que documenta su fortuna crítica.

Las características más peculiares del cancionero, en una perspectiva temático-estilística, y los criterios selectivos del antologista son objeto de un examen

ISSN 2462-6813 (papel), ISSN 1988-1088 (en línea)
https://doi.org/10.5565/rev/studiaaurea.416

detenido, en el que se subraya la preminencia de poemas típicos de la línea tradicional (romances, en gran parte moriscos y pastoriles, redondillas, villancicos de diferente estructura), con presencia más reducida de poemas endecasilábicos de gusto cortesano.

En un conjunto dominado por la tamizada temática erótica, Antonietta Molinaro hace resaltar oportunamente la mayor atracción del antologista por las múltiples expresiones del género festivo y burlesco, remarcando en cambio la inconsistencia de la inspiración religiosa y de sus instancias; logra así poner de relieve, a través de una rápida reseña de los motivos salientes del florilegio, su perfil tipológico particular; y este prospecto analítico, de adecuada extensión, encuentra sucesivamente un desarrollo bien articulado en el comentario de cada poema.

De menor alcance parece ser la reseña de los personajes que animan estas páginas y pertenecen todos a un universo bastante convencional: figuras tópicas de la lírica cancioneril, más o menos afligidas por los tormentos de amor, algunos héroes épicos eminentes, como Rodrigo Díaz de Vivar o Arias Gonzalo, alguna pareja célebre de ariostesca memoria, como Olimpia y Bireno o Angélica y Medoro, algunos caballeros de renombre popular, cristianos o moros, como el "valiente Lusidoro", el "desdichado Abenámar", el "gallardo Abenzulema", etc.; en realidad, desde este punto de vista no se encuentran en el cancionero de la Brancacciana novedades importantes.

Por lo que concierne a la autoría de los textos, la debatida cuestión ha sido tratada con la debida cautela, pues consta que muchas atribuciones a autores famosos (a Lope de Vega, en particular), se debían a un intento de valoración de composiciones de origen bastante modesto, así que en este ámbito es preciso que se imponga una equilibrada prudencia.

El cancionero de la Brancacciana comparte la mayoría de sus textos con muchos otros florilegios más o menos de la misma época, famosos y menos famosos, como las varias *Flores*, o las series valencianas del *romancero nuevo*. Cada poema ha sido cotejado con todos los testimonios disponibles, manuscritos e impresos, y se han registrado las variantes en aparatos minuciosos, de admirable meticulosidad, ofreciéndose así una visión completa de su ramificada transmisión. Sin embargo, la distribución de las variantes no parece consentir que se establezcan vínculos directos de parentesco entre dicho cancionero y otras recolecciones de rimas con las que tiene en común cierto número de composiciones (en particular comparte más de diez con importantes florilegios de Madrid, como MN 3915, MN17556, MP 996 y MP 1581). En esta perspectiva se examinan además con mucha atención una quincena de textos que destacan por sus propias características redaccionales, por ofrecer versiones bastante divergentes de poemas conocidos, o por transmitir glosas desconocidas de letrillas notorias, o también por incluir estrofas exclusivas. En la debida evidencia se colocan además dos poemas que resultan de exclusiva difusión italiana, como XXXIV "Niña, acuérdate de mí / pues es razón que te acuerdes", y LIX "¡Dura, pensa-

miento, / que me das contento!" Las dos *letrillas* podrían acreditar la hipótesis de una redacción de este cancionero en Italia, pero no necesariamente en una de las regiones dominadas por los españoles; es bastante probable, desde luego, que circulara sobre todo en el área romana o napolitana, con referencia específica a los avatares de su último propietario, el cardenal Francesco Brancaccio. Por otra parte, un aspecto que no parece posible aclarar definitivamente concierne a la efectiva identificación del antologista, porque ni siquiera la presencia de unos cuantos italianismos gráficos logra brindar indicaciones concretas sobre su fisionomía.

La edición crítica de los textos y su examen profundizado constituyen por cierto las partes más significativas de este valioso trabajo investigativo, donde ha parecido oportuno establecer preliminarmente unos criterios básicos de normalización lingüística. En realidad, tratándose de una época de transición, la modernización del sistema gráfico exige una ponderada precaución, no tanto en el caso, bastante frecuente, de oscilaciones consuetudinarias entre grafemas de antiguo abolengo y sin específica justificación fonemática, sino más bien en el caso, más problemático, de grafemas todavía en proceso de evolución, donde las opciones del copista podrían indicar una orientación consciente.

Las largas secciones de anotación al texto se construyen sistemáticamente según un esquema fundamental, que incluye, por cada composición, un breve comentario histórico-literario, la reseña de las fuentes áureas, manuscritas e impresas, y las variantes significativas ofrecidas por los otros testimonios, creándose así un aparato interpretativo imponente y exhaustivo.

Daniel Fernández Rodríguez
Entre corsarios y cautivos. Las comedias bizantinas de Lope de Vega, su tradición y su legado
Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert (Escena clásica 12), 2019, 372p.
ISBN: 978-84-9192-072-4

Ilaria Resta
Università Roma Tre
ilaria.resta@uniroma3.it

La colección Escena clásica se gestó en el seno del macroproyecto TC/12 con el propósito de dar a conocer estudios que colmasen lagunas sobre la realidad dramática española en los siglos XVI y XVII. Tras unos años de suspensión, en 2019 esta colección se ha reanudado con una excelente monografía de Daniel Fernández Rodríguez sobre el repertorio bizantino en la dramaturgia de Lope de Vega. El trabajo se presenta como un estudio de género, producto de su tesis doctoral, dirigida por Alberto Blecua y Ramón Valdés y defendida en 2016 en la Universitat Autònoma de Barcelona. Las reflexiones sobre las convenciones de género en el teatro lopesco representan sin duda un reto fascinante, que contribuye a un conocimiento más atento y profundizado de unas piezas de difícil deslinde por su peculiar hibridismo.[1] A la vez, no está de más recordar que estamos ante un repertorio marcado por claras desviaciones de las fórmulas clásicas que, en cambio, secundaban una separación perentoria entre comedia y tragedia.[2] No sorprende, pues, que este afán crítico haya auspiciado enjundiosos estudios sobre temas y géneros tanto en el teatro

1. Fausta Antonucci, «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*, VII (2013), 141-158.
2. Joan Oleza, «La propuesta teatral del primer Lope de Vega», en *Teatro y prácticas escénicas, II. La comedia*, ed. J. L. Canet Vallés, London, Tamesis Books, 1986, 251-308; Marc Vitse, «El hecho literario», en *Historia del teatro en España, I (Edad Media, Siglo XVI, Siglo XVII)*, ed. J. M. Díez Borque, Madrid, Taurus, 1988, 507-612; Fausta Antonucci, «"Lo trágico y lo cómico mezclado"», en *Norme per lo spettacolo. Norme per lo spettatore*, eds. G. Poggi y M. G. Profeti, Firenze, Alinea, 2011, 99-118.

ISSN 2462-6813 (papel), ISSN 1988-1088 (en línea)
https://doi.org/10.5565/rev/studiaaurea.418

lopesco, sobre todo en las últimas décadas,[3] como en la dramaturgia áurea en un sentido más amplio.[4]

El trabajo que reseñamos se presenta organizado en tres secciones: ante todo se abordan las fuentes literarias que cooperan para la gestación de las llamadas comedias bizantinas en Lope, para pasar seguidamente al examen del corpus identificado; la tercera y última parte se centra en la fortuna de este repertorio y su influjo a lo largo del siglo XVII. A fin de registrar ciertas peculiaridades que se escaparían tomando en cuenta tan solo la diferencia entre los macrogéneros de la comedia urbana y la comedia palatina, la argumentación gira en torno a la posibilidad de determinar la existencia de un género bizantino. González-Barrera había señalado un primer corpus de comedias de Lope afines a los cánones bizantinos (*La viuda, casada y doncella*, *Los tres diamantes* y *La doncella Teodor*),[5] que Fernández Rodríguez completa y examina con pericia, levantando el horizonte analítico y extendiéndolo al legado y a la evolución de este género.

La primera sección, según decíamos, se adereza hacia las fuentes que dan origen a la tradición bizantina. Clásicos como *Teágenes y Cariclea* de Heliodoro, o *Leucipa y Clitofonte* de Aquiles Tacio, tienen especial relevancia para que a lo largo del Renacimiento se fragüe la llamada novela bizantina. Ciertamente, Lope conocía dichas obras de raigambre griega: a tal propósito, Fernández Rodríguez recuerda que abundan en la escritura lopesca las alusiones a Heliodoro, y señala el célebre episodio del escrutinio de la biblioteca de Nise en *La dama boba* (p. 28)[6]. Sin embargo, no son estos los textos que le proporcionan a Lope los rasgos definitorios para su corpus bizantino (p. 37). Entramos en cambio en un panorama amplio de fuentes autóctonas y extranjeras (novela, novela corta, *novelle*, relaciones de sucesos, romances, textos teatrales del Quinientos) que Fernández Rodríguez sintetiza con gran cuidado y que, una vez más, prueban esa extraordinaria habilidad del Fénix a la hora de componer sus textos aprovechando un bagaje literario cuantioso y heterogéneo. Vale la pena subrayar la

3. Juan Ortega Robles, *Las comedias moriscas de Lope de Vega: estudio sobre un subgénero de las comedias historiales*, tesis doctoral dirigida por F. B. Pedraza Jiménez. Ciudad Real, Universidad de Castilla-La Mancha, 2017.

4. Fausta Antonucci, *El salvaje en la comedia del Siglo de Oro. Historia de un tema de Lope a Calderón*, Pamplona/Toulouse, Universidad de Navarra/LESO/Université de Toulouse, 1995; Claudia Demattè, *Repertorio bibliografico e studio interpretativo del teatro cavalleresco spagnolo del sec. XVII*, Trento, Università degli Studi di Trento (Collana Labirinti), 2005.

5. Julián González-Barrera, «La influencia de la novela griega en el teatro de Lope de Vega. Paradigmas para la configuración de un nuevo subgénero dramático», *Anuario Lope de Vega*, 12 (2006), 141-152.

6. En su edición crítica de *La dama boba*, Presotto anota que también en el v. 279 se nombra a Heliodoro, cuya obra se consideraba «en la época como el más prestigioso modelo de épica en prosa y el prototipo del género de la novela bizantina». Véase http://damaboba.unibo.it/. Consulta del 11 de junio de 2020.

dificultad de manejar tal cantidad de fuentes, que, en ocasiones, Lope adopta de forma conjunta manipulándolas de manera radical. Por otra parte, dicha dificultad también reside en que no todas proceden directamente de la línea griega, como las novelas y las novelas cortas bizantinas, sino que se adhieren a géneros de matriz distinta, tales como las novelas pastoriles (pp. 76-79) o las *novelle* (pp. 39-61), que pueden insertar parcelas narrativas arraigadas en lo bizantino. Entre estas fuentes más directas para Lope descuellan los cuentos italianos; no sorprende, pues, que los *novellieri* –con que Fernández Rodríguez está largamente familiarizado, según atestiguan algunos de sus estudios anteriores a esta publicación– ocupen una porción consistente de esta primera sección. Añádanse a estos los antecedentes teatrales del XVI (pp. 95-126), indispensables para la gestación de la fórmula lopesca, tal como la crítica anterior ya había puesto en evidencia.[7] En efecto, el gusto hacia lo bizantino penetra incluso el ámbito dramatúrgico en las postrimerías del siglo XVI, según evidencian, entre otros, *El degollado* de Juan de la Cueva, *Miseno* de Loyola o el célebre *Trato de Argel* de Miguel de Cervantes.

En la segunda parte se examina más en detalle el corpus de las nueve comedias bizantinas identificadas. A las tres piezas señaladas por González-Barrera, Fernández Rodríguez añade: *El Grao de Valencia*, *Jorge Toledano*, *El Argel fingido, y renegado de amor*, *La pobreza estimada*, *Los esclavos libres* y, finalmente, *Virtud, pobreza y mujer.* El estudioso detecta ante todo sus componentes temáticos, reconociendo en la combinación de una serie de elementos (amor obstaculizado, rapto y separación de la pareja de enamorados, presencia de corsarios, el viaje y el cautiverio, reencuentro y anagnórisis final) los rasgos definitorios de este género. Es interesante ver cómo, a menudo, ciertos segmentos afianzados en las dinámicas bizantinas no son funcionales solo para la evolución de la intriga, sino que también adquieren un fuerte matiz representativo de cara a la puesta en escena. Destacamos el tema del rapto por los corsarios en las aguas del Mediterráneo, que Lope utiliza alternativamente al comienzo del primer acto –como en *Jorge Toledano*– para captar así la atención del espectador que «desde el primer momento se ve arrastrado por la precipitación de los acontecimientos» (p. 134), o bien al final de la misma jornada, con la creación de un clímax ascendente conforme a la manida suspensión narrativa entre acto y acto.

7. Véanse especialmente Joan Oleza, «Hipótesis sobre la génesis de la comedia barroca», en *Teatro y prácticas escénicas*, ed. J. Oleza, Valencia, Institució Alfons el Magnànim, vol. I, 1984, 9-41; Joan Oleza, «De la práctica escénica popular a la comedia nueva. Historia de un proceso conflictivo», en *Teatro clásico italiano y español: Sabbioneta y los lugares del teatro*, eds. M. Ojeda y M. Presotto, València, Universitat de València, 2013, 65-82; Gonzalo Pontón, «Hacia el primer espectáculo comercial de la era moderna», en *Historia de la literatura española 2. La conquista del clasicismo. 1500-1598*, eds. J. García López, E. Fosalba y G. Pontón, Barcelona, Crítica, 2013; Gonzalo Pontón, «Imprenta y orígenes del teatro comercial en España (1560-1605)», *Arte Nuevo*, 4 (2017), 555-649.

Precisamente a los procedimientos textuales enlazados con la puesta en escena se dedica un segundo apartado de esta sección. Ciertas características peculiares de la intriga nos llevarían a una apresurada conclusión sobre la posibilidad de que las piezas analizadas se encuadren en el marco de un teatro aparatoso. La trama paralela con doble focalización, de hecho, se acompaña con una gran cantidad de episodios colaterales consecutivos y de personajes con quienes la pareja protagonista, separada desde el comienzo, entra en contacto. Añádase a esto una consecuente amplificación de los espacios dramáticos que repercute en una abundancia de cuadros. Sin embargo, se configuran como cuadros débiles que, en palabras de Fernández Rodríguez, no conllevan «un generoso despliegue escenográfico y mecanismos espectaculares propios» (p. 181). La aparatosidad escenográfica, por lo tanto, queda reemplazada por una atención hacia el vestuario, un elemento paratextual que habitualmente posee un valor simbólico y semántico relevante. Amén del atuendo, el examen pone en evidencia la baja densidad de palabra en este conjunto de piezas que, por lo tanto, se alejan de una fórmula teatral de gran aparato.

A propósito de la adscripción genérica del corpus, señalamos que las consideraciones del autor sobre la predominancia de la declinación cómica frente a la propiamente dramática o trágica (p. 195) concuerdan con la tendencia observada por Oleza en el *modus operandi* del primer Lope.[8] Sin duda, comedias como *La doncella Teodor*, o bien *Virtud, pobreza y mujer,* se alejan cronológicamente de este repertorio primigenio; sin embargo, el parentesco a nivel temático y de construcción con las demás piezas bizantinas reforzaría la idea de unos patrones característicos que, por ende, resultan distintos de los de fórmulas genéricas afines que sí contemplan la declinación dramática, como el género novelesco. Se trataría, pues, de unas pautas formales bien específicas que Lope concibe dentro de su repertorio primordial, perpetuándolas hasta la primera década del siglo XVII.

Asimismo, nos parece convincente la propuesta de matizar este corpus frente a las comedias novelescas. En muchos de los textos que en Artelope se señalan con el marbete de novelesco no concurren los elementos que reúnen las nueve piezas identificadas como bizantinas. La base novelesca o imaginativa, amén de la mezcolanza entre el universo de la irrealidad y el de la verosimilitud, persiste también en el corpus bizantino, del mismo modo que se advierte una base argumental que, en muchos casos, queda arraigada en la novelística italiana. Sin embargo, agrupar en el mismo compartimento, sin más matizaciones genéricas, piezas como *Castelvines y Monteses* y *Jorge Toledano* no permitiría considerar en su justa perspectiva ciertas peculiaridades propias de ambas. A pesar de todo, los cimientos comunes mencionados arriba hacen que no sean totalmente excluyentes; por eso, compartimos la hipótesis sobre la inclusión de las comedias bizantinas de Lope «como género o subgénero respecto de las novelescas» (p. 200).

8. Joan Oleza, «El primer Lope: un haz de diferencias», *Ínsula,* 658 (2001), 12-14.

Solamente quisiéramos añadir que existe otra comedia con características similares, que no se señala en el apéndice final en la lista de las comedias afines excluidas de este repertorio (pp. 315-325). Se trata de *El amigo hasta la muerte*, pieza compuesta alrededor de 1610-1612 y publicada en 1618 en la *Parte XI*[9]. Sin duda, la línea narrativa principal no la encuadraría de lleno dentro del corpus, ya que, según ha anotado Antonucci, esta comedia «risponde senza alcun dubbio, nel suo complesso, ai canoni della commedia urbana».[10] Sin embargo, en Artelope también se añade que «la obra tiene rasgos de comedia novelesca de cautivos, en el comienzo del acto II, ambientado en Tetuán». Efectivamente, se aprecian ciertas secuencias episódicas que se conjugan con las peculiaridades definitorias del género bizantino: amor entre don Sancho y Ángela obstaculizado por una figura familiar, la separación de los amantes (eso sí, por expresa voluntad del galán, que, de esta manera, prefiere sacrificar sus sentimientos en pro del honor de su dama), el rapto de don Sancho por unos corsarios al final de la primera jornada a fin de amplificar la tensión en el entreacto, el cautiverio novelesco en tierras africanas (donde el cristiano sirve como moneda de cambio para rescatar a otro cautivo musulmán). Se trata, pues, de una pieza que se presenta fundamentalmente como urbana, aunque sí posee los que nos parecen claros injertos bizantinos. Además, si apuntamos a la cronología de la pieza, veremos que se encuadra perfectamente en la línea de composición de otras dos obras incluidas en el corpus: *La doncella Teodor* (1608-1610) y *Virtud, pobreza y mujer* (1615).

La tercera y última parte del estudio se constituye como una reflexión inédita en torno a la fortuna de las comedias bizantinas. A tal propósito, es apreciable la relevancia del negocio editorial para que esta tendencia cundiera y proliferara en las primeras décadas del XVII. Es un aspecto que corrobora la idea –ya comprobada, por ejemplo, para el caso de la venta y difusión de las colecciones de la novelística italiana en el territorio español– de un mercado librero que se vuelve indispensable a la hora de determinar la fama de un género determinado, contribuyendo, además, al surgimiento de tendencias literarias liminares que pueden afectar tanto al ámbito narrativo como al dramático. Esta vía dúplice, según hemos visto, atañe a la tendencia bizantina desde su nacimiento y proliferación a lo largo del Renacimiento, y se perpetúa también en la centuria sucesiva, aunque siguiendo un camino opuesto. Dicho de otra forma, si anteriormente las novelas bizantinas habían participado en parte de la creación de un gusto bizantino en el terreno dramatúrgico, Fernández Rodríguez demuestra que, en la centuria si-

9. A propósito de la cronología de esta comedia, Josefa Badía indica lo siguiente en su edición: «*El amigo hasta la muerte* es una comedia compuesta, según Morley y Bruerton, entre 1606 y 1612, probablemente en el intervalo 1610-1612 (Morley y Bruerton 1968: 278-79)». Véase Lope de Vega, *El amigo hasta la muerte*, ed. Josefa Badía Herrera, en Lope de Vega Carpio, *Comedias de Lope de Vega*. Parte XI, coords. L. Fernández y G. Pontón, Madrid, Gredos, 2012, vol. II, 1-175 [3].
10. Fausta Antonucci, «"Lo trágico y lo cómico mezclado"», en *Norme per lo spettacolo. Norme per lo spettatore*, eds. G. Poggi y M. G. Profeti, Firenze, Alinea, 2011, 110.

guiente, subsiste una correlación entre la decisión de algunos editores de costear e impulsar la impresión de comedias lopescas de corte bizantino –como *La viuda, casada y doncella*, *El Argel fingido* y *La doncella Teodor*– y una intensificación de esta tendencia en la narrativa del momento. Prueba de ello es la relación que subyace entre el episodio argelino en el *Marcos de Obregón* (1618), de Vicente Espinel, y una porción de la intriga de *La viuda, casada y doncella* (pp. 286-287). Se trata de un vínculo entre el teatro y la narrativa apreciable en el mismo Lope, quien a principios del XVII se había dedicado a la composición y la publicación de *El peregrino en su patria* (1604) a la vez que, por ese entonces, iba tributando parte de su interés hacia la escritura de piezas bizantinas, como *El Argel fingido*, *Los tres diamantes*, *La pobreza estimada* y *Los esclavos libres* (p. 29).

Destacamos, finalmente, el control sapiente y suelto de un copioso aparato bibliográfico, así como de una gran cantidad de textos y fuentes heterogéneas, antiguas o bien contemporáneas a Lope, que Fernández Rodríguez maneja con gran desenvoltura. Pese a las dificultades que puede plantear el tratamiento de un género de no siempre fácil deslinde –por ciertas afinidades con el patrón novelesco y, en ocasiones, con el subgénero morisco–, a lo largo de esta monografía se va dibujando un panorama nítido sobre la tendencia bizantina en la dramaturgia lopesca. Además, la amplitud de la óptica crítica determinada por la perspectiva diacrónica y plurigenérica –que se dirige en paralelo hacia la narrativa y el teatro a fin de determinar el legado bizantino de Lope– ofrece la posibilidad de reflexionar de manera más consciente y escrupulosa sobre el tema, valorándolo en su justa medida. Es un gran mérito que Escena clásica se haya repuesto apostando por un estudio de este calibre, y que ha de considerarse sin duda como un manual imprescindible para toda investigación futura que apunte a profundizar en el género bizantino en el teatro del XVII.

Pedro Martín Baños
La pasión de saber. Vida de Antonio de Nebrija
Prólogo de Francisco Rico
Biblioteca Biográfica del Renacimiento Español
Huelva, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Huelva, 2019, 634 p.
ISBN 978-84-17776-61-9

Juan Gil
Real Academia Española
jgil@rae.es

Hace ya bastantes años que, desde su rincón de Almendralejo, el Prof. Pedro Martín Baños nos viene regalando con una notabilísima serie de aportaciones a la historia del Humanismo en España. Aunque gracias a él se ha rescatado del olvido la obra latina del bachiller de la Pradilla, el campo preferencial de sus estudios ha sido la figura de Antonio de Lebrija, desde la publicación del inédito *Malleoli Ascalaphi Cisterciensis Ordinis Commodataii uita* (2011) hasta la aparición de dos grandes libros: el *Repertorio bibliográfico de las Introductiones Latinae* (2014) y la edición de la *Apologia*, en colaboración con B. Macías Rosendo (2014). Culminación casi obligada de estos empeños nebrisenses es la *Vida* que comentamos.

La primera y agradabilísima sorpresa que procura este libro es lo bien escrito que está. En una época como la nuestra, en que se machaca y pisotea el estilo hasta límites insospechados, reconforta leer una biografía redactada en un español muy jugoso y galano, salpicado aquí y allá con toques "a lo Rico" (las *codas*, *E chi lo sa?*, *Voilà*, *pace*). ¡Enhorabuena, querido Paco, por este nuevo y aventajado discípulo!

En segundo término, lo exhaustivo de la documentación. Acostumbrado a trabajar de primera mano, Martín Baños ha revisado de nuevo todas las fuentes, acudiendo a los archivos donde se guardan las escrituras pertinentes y añadiendo algún dato nuevo. No es hoy moneda común esta acribia, y se agradece igualmente.

El resultado final es un libro espléndido, dedicado a don Ramón Cabrera, un benemérito estudioso del nebrisense que no llegó a redactar la obra definitiva que hacía esperar su acuciosa rebusca de fuentes documentales. Salvo dos

ISSN 2462-6813 (papel), ISSN 1988-1088 (en línea)
https://doi.org/10.5565/rev/studiaaurea.419

capítulos dedicados a esclarecer cuestiones aparentemente marginales (el I, la historia del nombre, y el III, las graves dificultades cronológicas que plantea la breve biografía que el propio Lebrija antepuso a su *Vocabulario*), los demás apartados se ajustan sabiamente a un esquema temporal y, por tanto, se dividen en diez grandes bloques: la infancia en Lebrija (1444-1458), el bachillerato en Artes en Salamanca (1458-1463), la estancia en el Colegio de España (1465-1470), la época al servicio de Fonseca (1470-1473), la cátedra universitaria (1475-1486), el mecenazgo de don Juan de Zúñiga (1487-1504), el retorno a Salamanca (1505-1508), el interludio complutense (1508-1509), el último período salmantino (1509-1513) y los últimos años en Alcalá (1513-1522). En sendos apéndices trata Martín Baños de tres cuestiones: su posible ascendencia conversa, el destino de sus hijos y el perfil humano del humanista. Cierran la obra una utilísima cronología de la vida y obra de Lebrija, una completa bibliografía y un índice de nombres propios.

Nada se deja sin discutir en estas densas y doctas páginas. Por un lado, se aclaran con bienvenida minuciosidad lances que antes quedaban sumidos en la penumbra, como la requisa del manuscrito de la *Quinquagena* por parte de Deza (Zalamea, 1502) y el posterior secuestro del libro, ordenado por el mismo Deza el 20 de septiembre de 1506 (p. 287ss. y 330ss.); por otro, se desechan fábulas sin fundamento pero aceptadas comúnmente, como la existencia de una hija, Francisca, que habría sucedido a su padre en la cátedra de Alcalá (p. 448ss.). Debo confesar que me intriga mucho esa búsqueda de manuscritos góticos (es decir, visigóticos) por parte del gramático en Albelda (p. 291); en algunos puntos (este viaje y, en definitiva, el interés por las antigüedades de España) Lebrija preludia la actividad futura de Ambrosio de Morales.

Siempre se puede echar en falta algo en toda obra humana. También en esta estupenda biografía. A mí me hubiera gustado que Martín Baños hubiera profundizado más en los personajes que fueron capitales en la vida de Lebrija. Lo fue, por ejemplo, Juan Rodríguez de Fonseca, un obispo por el que se pasa un tanto de puntillas en este libro. Conociendo la disposición del gramático a ayudar a su familia, natural o política (una carta de Cisneros atestigua que alguna presión hubo de ejercer el maestro Antonio en favor de su yerno Juan Romero), puede darse por casi seguro que Fonseca estuvo implicado de algún modo en la promoción de sus hijos. Tantas dedicatorias de sus libros a Fonseca demuestran el agradecimiento del sabio, que no daba una puntada sin hilo.

El cuñado de Lebrija, el "astrólogo" Juan de Salaya (es decir, Celaya), es otra figura que quizás hubiese merecido más atención, pues fue un hombre muy notable, que mereció ser llamado por Carlos I, que quiso servirse de sus conocimientos. En efecto, el 21 de marzo de 1524 el rey exhortó a "don Hernando Colón, e Simón de Alcaçaba, e doctor Salaya, astrólogos, y Pero Ruyz de Villegas y fray Tomás Durán y capitán Juan Sebastián, nuestros astrólogos e pilotos", a que empleasen todo su saber y diligencia en la junta que se habría de celebrar en Elvas / Badajoz para dilucidar, juntamente con los delegados portu-

gueses, a cuál de los dos reinos pertenecía el Maluco (AGI, Patronato, 48, r. 12). Previendo y zanjando enfadosas cuestiones de preeminencia, el rey fijó el 10 de abril siguiente el puesto que habría de ocupar el catedrático: "Entiéndese que el doctor Salaya se ha de sentar tras el padre fray Tomás Durán" (*ibidem*; su firma en el parecer de los delegados españoles se encuentra en AGI, Patronato, 48, r. 13, f. 7r). Como curiosidad, permítaseme añadir que en los márgenes, implacablemente acuchillados, del ejemplar de las *Tabule astronomice Alfonsi regis opera et arte mirifica viri solertis Johannis Hamman de Landoia dictus Hertzog... anno salutis .1492. currente pridie Calen. Nouembr. Venetiis* que se conserva hoy en la maravillosa Newberry Library (Chicago) se leen unas anotaciones escritas por uno de los discípulos de Celaya, que recordó una y otra vez las enseñanzas de su maestro. Presento aquí algunas de estas apostillas, que transcribí en 2002 y que quizás puedan tener interés: f. **11v** *rogo quod operando /] et magister Salaya/ ho] c idem mihi dixit / modus secundus non conser[*; f. **11v** *et causa huius dixit / Salaya est quia tabu- / -le i]ste sunt errate in m /] et habent multa mo /]a; et ideo debent corrigi / tab]ulas scriptas manu*; f. **14v** *Ma]gister Salaya dicebat / n]obis quod ipse nunquam ui- /-d]erat Mercurium et / quod] audibit a patre suo / num]quam illum uidisse / in tota uita sua; / quia stella minima / quia cum amplius recedit / a] sole, est per 42 gradus, et radii o / non] sinunt eam uidere*; f. **16v** *Sic]ut dicebat magister noster / Merc]urius est non solidum / imo ad quemquam / planeta operaretur / ad unam diem uel duos / n]on plures si uis operare /] quamuis sit labor /] non erit tibi necesse / se]d inutile quod hoc tibi / ut quod sit minus la- / -bo]riossum quam istud*; f. **98v** *quod iste littere 'adde' / 'minue' in ista ta- / -be]la, ut magister noster di- / -xi]t nobis, de nihilo / se]rviunt, imo sunt su- / -per]flue*.

Como suele ser norma últimamente, las transcripciones de los documentos están modernizadas. En la p. 166, por ejemplo, se copia el primer contrato de Lebrija con la Universidad salmantina (1475). La foto adjunta permite apreciar las diferencias: 'Lebrija' por *Lebrixa*, 'leciones' por *leçiones* (y así sucesivamente en otros casos de *ç*), 'San' por *Sant*, 'cátedra' y 'catedráticos' por *cáthedra* y *cathedráticos*, 'oficiales' por *offiçiales*, 'miércoles' por *myércoles*, 'facedor' por *fazedor*. A decir verdad, yo hubiera respetado esas grafías: no estorban al lector (más problemas de intelección le causa *amas* = ambas) y muestran con sus aspiradas y geminadas el nivel de cultura que tenía entonces el mundillo universitario (el pueblo, y hasta alguna persona docta, decía entonces *catreda* y *catredático*). Una última minucia: creo que en el original se lee "por rata de a como le saliere" y no, como dice Martín Baños (y F. Olmedo, *Nebrija en Salamanca*, Madrid, 1944, p. 59), "por rata de cuanto le saliere" (que, además, estaría escrito *quanto*).

Paso ahora a referirme a los dos puntos en que mi discrepancia es mayor: el primero es una batallita personal mía, en la que, por desgracia, no creo que tenga muchos seguidores. Pero, al menos, permítaseme insistir en mis argumentos.

Siento que Martín Baños, siguiendo a un ilustre predecesor, haya preferido el nombre falso (Nebrija) al verdadero (Lebrija). Bien es verdad que muy pronto se usó la grafía equivocada *Antonio de Nebrixa*, como ha demostrado el

propio Martín Baños con oportunísima erudición (p. 43ss.); pero ese *Nebrixa* no era más que una deformación de *Nebrissa*, la forma usada por el gramático en su firma alternativa, *Antonio de Nebrissa* (al lado de *Antonius Nebrissensis* y, por supuesto, en los documentos menos formales, de *Antonio de Librixa*); en aquel tiempo, no hace falta recordarlo, la *x* y la *ss* eran sonidos parecidos. Pero una falta no puede convertirse en norma. Digámoslo una vez más: *Nebrija* es un barbarismo que desdora la gloria del buen maestro Antonio, el debelador de la barbarie. Y, además, con la adopción de esta forma se contraría la expresa voluntad del humanista, que quiso hermanar para siempre su fama con la de su lugar de nacimiento. Ahora, en cambio, ¿quién reconocería la cuna del gran gramático en ese Nebrija, un disfraz estrafalario y afeado por un sucio lamparón gramatical? El franquismo, por creerse encaminado "por el Imperio hacia Dios", celebró con estruendo la frase aquella de "siempre la lengua fue compañera del imperio" y fue, en realidad, quien afianzó el fatídico error al crear, después de la guerra civil, el Instituto Nebrija en el CSIC. No, no le deseo a mi peor enemigo, y mucho menos a Martín Baños, que llegue a tener fama como *nebrijista -absit-*, un neologismo que bien merecería confinamiento a perpetuidad.

En las pp. 487-495 intenta Martín Baños "acallar de una vez por todas los rumores sobre la condición judeoconversa de Antonio de Nebrija". Frente a las suposiciones de Américo Castro, se alega el silencio de los coetáneos (pero nadie acusó de converso a Vives, ni a Santa Teresa) y se aduce "un documento que resulta extraordinario": las pruebas de sangre de Sancho de Lebrija, hechas en 1506 para su presentación en el Colegio de Bolonia. No me resisto a la tentación de traer a colación unos párrafos que escribí al rememorar a mis maestros y que vienen aquí al pelo: "En uno de sus estudios", dije en 2010, "don Américo había expresado sus sospechas de que Antonio de Lebrija tuviese sangre judía y quería saber si en los documentos del Colegio de Bolonia pudiera haber alguna huella de ese origen. Otra vez me salió la vena de niño gallito y le escribí una carta para comunicarle, muy pomposamente, que Sancho de Lebrija, su hijo, había sido también Colegial de Bolonia y que, por la época en la que entró, había tenido que presentar pruebas de sangre; *ergo* sus presunciones acerca de la familia del humanista eran infundadas" ("Mis maestros", en J. Mª Maestre Maestre, Sandra I. Ramos Maldonado, Manuel A. Díaz Gito, Mª Violeta Pérez Custodio, Bartolomé Pozuelo Calero y Antonio Serrano Cueto (eds.), *Humanismo y pervivencia del mundo clásico. V. Homenaje al profesor Juan Gil*, Instituto de Estudios Humanísticos - CSIC, Alcañiz-Madrid, 2015, I, p. 78). Años más tarde, al descubrir documentalmente que una hija de Lebrija, Sabina de Solís, se había casado con un converso, el entonces bachiller Juan Romero, canté la palinodia, dada la endogamia reinante entre los cristianos nuevos.

A esto replica Martín Baños que "los matrimonios mixtos fueron moneda corriente durante todo el reinado de los Reyes Católicos". Ya es difícil, por simples razones de estadística, que la hija de un cristiano viejo se casara con un converso –no se olvide que los cristianos nuevos, por mucha relevancia que tuviesen

algunos de sus miembros, fueron una minoría, muy potente y bulliciosa, desde luego, pero siempre una minoría. Mas concedamos que así fuera. Examinemos ahora con quiénes, de verdad, entroncaron los demás miembros conocidos de la familia Romero: su padre, llamado también Juan Romero, contrajo matrimonio con Constanza del Alcázar, hija de un reconciliado; y su hermana, María Núñez, con Juan Pérez Cisbón, hijo de otro reconciliado. La familia Cisbón, a su vez, es otro ejemplo de endogamia conversa (a mis *Los conversos y la Inquisición sevillana. Ensayo de Prosopografía* remito al lector curioso). "Los matrimonios mixtos" brillan por su ausencia: esa es la triste realidad que resulta de los documentos. Que Lebrija fuese un hombre ávido de gloria; que hiciese de Fernando el Católico un rey mesiánico; que entre sus amigos hubiese conversos (Talavera; el Pinciano, preferido en una cátedra de hebreo a otro converso) son elementos añadidos a su posible caracterización como cristiano nuevo, pero no concluyentes de su condición conversa. En definitiva, me temo que haya fracasado el denodado intento de Martín Baños por zanjar definitivamente la cuestión.

En otras dos cuestiones cronológicas menores estoy en desacuerdo con Martín Baños. En primer lugar, en su datación de la visita de Lebrija a Juan Rodríguez de Fonseca en Palencia, que fecha en 1507 porque allí estuvo la corte en aquel año (p. 351, 537). Efectivamente, la corte residió en Palencia durante casi todo julio y la primera decena de agosto de 1507, como nos enseña el impagable *Itinerario de los Reyes Católicos* de A. Rumeu de Armas; pero el texto de Lebrija en la *Tertia Quinquagena* (cap. IV) no dice que él fuera a Palencia porque allí estaba la corte, sino que se desvió de su viaje a la corte para saludar a su antiguo discípulo en Palencia (*cum ad curiam regiam proficiscerer, diuerti paululum ab itinere ut Ioannem Fonsecam, Pallantinum episcopum, obiter salutarem*); luego el asidero cronológico que nos ofrecía la coincidencia del viaje con la estancia de la corte en Palencia se desvanece.

En segundo término, la muerte de Fabián de Lebrija se fecha "a principios de 1514" (p. 509). Hubo de suceder algo después, porque el 21 de diciembre de 1514 Beltrán Ordóñez, por poder de Antonio de Lebrija y Fabián, arrendó la prestamera de Geria a Francisco de la Serna y su hijo Luis de la Serna (Archivo de la Real Chancillería de Valladolid, Registro de Ejecutorias, Caja 304, 59; cf. Pl. Civiles, Pérez Alonso (F), Caja 623, 2); luego en ese momento Fabián todavía estaba vivo.

Hora es ya de terminar esta reseña, que se va alargando demasiado. En una obra hecha con tanto cuidado y esmero apenas hay erratas. Solo he advertido dos: "Raimoni" por 'Raimondi' (p. 143) y *Observabatur* por *Obuersabatur* (p. 379); en p. 189 choca ver escrito un híbrido "Sancti Espíritus". En suma, un gran libro, que da gusto poder recomendar vivamente a los estudiosos.

María Sánchez-Pérez
El Quijote en judeoespañol
Barcelona: Tirocinio, 2019, 224 p.
ISBN 978-84-9429-259-0

Krinka Vidaković Petrov
Institut za književnost i umetnost, Beograd
krinkavidakovic@yahoo.com

Among classic literary masterpieces, *Don Quijote* ranks among those that have attracted the highest numbers of readers, translators and scholars. Today, we expect new interpretations of this classic novel as well as explorations of its place, influence and resonance in the national or global republic of letters. However, María Sánchez-Pérez has presented us with a book that instead of all the latter offers a factual discovery. It is a hitherto unknown translation of some parts of *Don Quijote* into Judeo-Spanish, the language of the Spanish Jews expelled from their homeland prior to the Golden Age of Spanish literature.

The author's discovery complements the list of around 150 languages *Don Quijote* has been translated into. Although the Judeo-Spanish versions were published in modern times (1881 and 1931) they evaded the attention of researchers because they were practically buried in the pages of two local Sephardic journals published in Istanbul. These not easily accessible journals, relegated to oblivion after events that changed the historical and political map of the region, were actualized thanks to the fairly recent interest in Sephardic periodicals and the diligent research of María Sánchez-Pérez.

We are not aware of any complete translation of *Don Quijote* to Judeo-Spanish, but thanks to this book we now know that two segments of the novel were translated/adapted by David Fresco (1853-1933) and that they appeared in Sephardic journals published in Istanbul: *El Amigo de la Famiya* (1881) and *La Boz de Oriente* (1931). The selected texts are two fairly long segments from the first part of *Don Quijote*: "El curioso impertinente" and "Historia de Cardenio".

El Quijote en judeoespañol opens with a foreword written by Paloma Díaz Mas emphasizing the importance of the discovery of these texts. The main body

ISSN 2462-6813 (papel), ISSN 1988-1088 (en línea)
https://doi.org/10.5565/rev/studiaaurea.424

of the book consists of three parts. The first is a study by María Sánchez-Pérez about the translations/adaptations, the journals that published them, the translator/editor David Fresco, the specific traits of the translation/adaptation, observations on the target language (Judeo-Spanish), notes on criteria of editing, acknowledgments, and a bibliography. The second part are the Judeo-Spanish texts, but not complete because some issues of the journals were not accessible to María Sánchez-Pérez. Two texts are different versions of "El curioso impertinente", one published first in *El Amigo de la Famiya* in 1881 and the other fifty years later in *La Boz de Oriente*. The third is "Historia de Cardenio", published in the former journal in 1881. The book closes with two useful glossaries.

In her introductory study, María Sánchez-Pérez provides the reader with information on the context in which the Judeo-Spanish translations appeared, with special focus on the changes involved in the modernization period of Sephardic culture in the 19th century, the development of the Sephardic press and the shift from a traditional to a modern - European rather than Oriental - cultural model, involving also the appearance of new literary genres in Sephardic culture. She also reconstructs Fresco's biography, his possible motivations and finally the techniques of adapting and translating the segments from *Don Quijote* (techniques which were the rule rather than the exception in the Sephardic cultural environment of the time). She dedicates the final section of her study to issues of language, translation (comparison of source and target text, use of *glosas*), and transcription (Hebrew versus Roman/Latin script).

It is a meticulous and well written study accompanying the Judeo-Spanish texts and providing a context for their interpretation. Nonetheless, both the study and the Judeo-Spanish texts invite the reader-scholar to explore a number of additional and related issues. This is a feature of good books: they leave the door open for new explorations and almost invite researchers to participate in them.

The main focus of further research done by María Sánchez-Pérez, in articles she co-authored with Paloma Díaz Mas and published in academic publications, is on linguistic aspects of Fresco's translation. What is especially interesting is the fact that Cervantes' text was translated to an Iberian language established in an epoch that *preceded* his time and continued its development *outside* the Spanish linguistic domain, in contact with non-Iberian languages of the Balkan and Levantine cultural environment.

Another avenue of exploration, closer to those whose main interest is not linguistic, deals with the issue of literary adaptation. In the specific case of Fresco's elaboration of Cervantes' texts, there are two degrees of adaption.

The *first degree of adaptation* refers to the approach to *Don Quijote* as a representative of the novel as a genre. Fresco breaks the original narrative in order to select certain segments he "translates" and then publishes as independent literary texts. In the case of the 1881 publication of "El curioso impertinente", Fresco fails to mention the novel *Don Quijote* or its author. The readers of *El*

Amigo de la Famiya were obviously unaware of the source text and the author. This approach to the original is *typical for Neo-Classicism*, when the works of foreign writers, with the exception of authors of classical antiquity, were considered to be in the public domain and the translator was not even required to mention their names. Translators were free to change the source text as much as they saw fit in order to make the "translation" more receptive to their reading public. So, they shortened, condensed, selected texts, changed names of the protagonists, adapted beginnings and endings according to their own taste.

Writing on this type of translation, M. Friedberg[1] highlighted the case of V. A Zhukovsky who translated *Don Quijote* into Russian in 1803. Zhukovsky deemed that Cervantes' novel contained certain imperfections which he thought should be eliminated in order to improve the original text: "Some jokes are repeated too often, others are overly long. There are some unpleasant scenes. Cervantes' taste was not always without reproach…I took the liberty to change a few things. I toned down some overly blunt expressions, changed many verses and eliminated repetitions…" An example of "free translation carried to the extreme", wrote Friedberg, was Denis Diderot, who read Lawrence Sterne's novel *Clarissa* twice, "was imbued by its spirit, then closed it and began to translate it".

The publication of novels in installments, thus adapted to the periodical publication of journals, was not unusual at that time. Tolstoy's *Anna Karenina* was initially released in installments published by the *Russian Messenger* from 1873 till 1877. Nonetheless, Fresco's intention was not that of presenting an important classical novel, let alone a modern one, to the Sephardic reading public. On the contrary, it would seem that his purpose was to publish a novella on the eternal theme of love, that would attract and amuse the readership of *El Amigo de la Famiya*, something like novels pertaining to popular culture would do today.

This leads us to the *second degree of adaptation* which is carried out within the segment selected for translation. María Sánchez-Pérez, points out that on publishing "Historia de Cardenio" Fresco *did* comment on the source novel: "Antes de pasar a la historia propiamente dicha de Cardenio, Fresco incluyó una breve explicación para sus lectores en torno a lo que eran los libros de caballerías y sobre el propio personaje de don Quijote". She observed that Fresco eliminated chapter 25 and made other changes in line with his "sole" interest of describing the intricate love relations of Cardenio, Luscinda, Fernando and Dorotea.

It was the plot of this story that would attract Fresco and most probably his readers, just as it did in 18th century England. In 1728 Lewis Theobald published a play titled *Double Falsehood*, claiming it was an adaptation of one

1. M. Friedberg, "Literary Translation in Russia: Neo-Classicism and Romanticism", *Književno prevođenje: teorija i istorija*, K. Vidaković Petrov (ed.), Požarevac: Institut za književnost i umetnost, 1989, 123-128.

of Shakespeare's plays that had allegedly been lost. Based on the "Historia de Cardenio" from *Don Quijote*, which had been translated into English by Thomas Shelton in 1612, Theobald's play does not seem to have any connection with Shakespeare. Nevertheless, it shows the typical Neo-Classicist approach to literary authorship.

To conclude, we will pass through one more door María Sánchez-Pérez left open when she noted Fresco's position on language: "De ideología antisionista, Fresco se mostró en contra del uso de la lengua sefardí y a favor de adoptar la lengua turca". What Fresco living in Istanbul wished, but did not achieve, was carried out by Haim S. Davičo in Belgrade (Serbia). Davičo led the way in the linguistic shift from Judeo-Spanish to Serbian, becoming the first Sephardic writer in the Balkans to write his literary works in the Serbian language. In addition, he translated literary works from Spanish, including two of Cervantes' short farces: *El juez de los divorcios* and *El retablo de las maravillas*.[2]

Despite writing short stories, essays and other works in Serbian and producing good translations of works by Spanish writers (including Cervantes), Davičo has one work which points back to the approach we have described above as typical of Neo-Classicism. It is a tale titled "Ženske šale" [Women's Jokes]. While Davičo commented that he had collected the tale directly from the Sephardic oral tradition (from an informant in Belgrade), this was in fact his translation/adaptation of Tirso de Molina's tale "Los tres maridos burlados".[3] It almost seems as if Davičo himself was participating in a comedy of mistaken identities and deliberate confusion of fiction and reality.

There are many other interesting doors to open after reading *El Quijote en judeoespañol*, but we leave this to future readers.

Finally, we would like to commend the editorial house Tirocinio for publishing this book in its renowned series "Fuente clara. Estudios de cultura sefardí" which provides crucial support to new research of the Sephardic heritage.

2. J. Stojanović, "Dragocen doprinos Sefarda poznavanju Servantesa u Srbiji i Jugoslaviji", *Zbornik Jevrejskog istorijskog muzeja*, 9, Beograd, 2009, 381-402.

3. Ž. Jovanović, "Haim Davičo's Text Ženske Šale (Women's Jokes): A Sephardic Folktale Or a Serbian Translation of Tirso de Molina's Los tres maridos burlados", *Bulletin of Spanish Studies*, 2014, 91.7, 981-1002.

UAB
Universitat Autònoma de Barcelona

Universitat
de Girona