

Vidas en papel

ESCRITURAS BIOGRÁFICAS
EN LA EDAD MODERNA

VALENTÍN NÚÑEZ RIVERA
RAÚL DÍAZ ROSALES
(eds.)



ETIÓPICAS

VIDAS EN PAPEL

VIDAS EN PAPEL

Escrituras biográficas en la Edad Moderna

VALENTÍN NÚÑEZ RIVERA

RAÚL DÍAZ ROSALES

(eds.)

Vidas en papel. Escrituras biográficas en la Edad Moderna

Valentín Núñez Rivera y Raúl Díaz Rosales (eds.)

Anejo n.º 2 de *Etiópicas. Revista de letra renacentistas*

Directores de la colección:

Valentín Núñez Rivera y Raúl Díaz Rosales

Edita:

Etiópicas. Revista de letras renacentistas

Departamento de Filología (Universidad de Huelva)

© 2018 Los autores (cada uno de su trabajo)

© De esta edición: *Etiópicas. Revista de letras renacentistas*

Colabora:



CIPHCN

Centro de Investigación en Patrimonio
Histórico, Cultural y Natural

Diseño y maquetación: CdV₃₂

Impreso en España - Printed in Spain

Impresión: Bonanza Sistemas Digitales S. L.

ISBN: 978-84-17288-22-8

ISSN: 1698-689X

Depósito legal: H 233-2018

<http://www.uhu.es/revista.etiopicas/>

Universidad de Huelva. Servicio de Publicaciones

Reservados todos los derechos

ÍNDICE

<i>Presentación</i>	9
VALENTÍN NÚÑEZ RIVERA	

[VIDAS LITERARIAS]

<i>Vida y/u obra del poeta petrarquista</i>	13
ROLAND BÉHAR	
<i>Una obra perdida de Luis Hurtado de Toledo y su posible relación con El gallardo español de Cervantes</i>	29
ABRAHAM MADROÑAL	
<i>Dos vidas de Dulcinea (entre Cervantes y Avellaneda)</i>	47
MARÍA ZAMBRANA PÉREZ	

[VIDAS DE AVENTURA]

<i>El libro del pícaro: vida, escritura y conciencia genérica</i>	57
VALENTÍN NÚÑEZ RIVERA	
<i>Vida e historia en el Marcos de Obregón</i>	83
NATALIA PALOMINO TIZADO	
<i>Un nuevo enfoque sobre la Breve suma de la vida y hechos de Diego García de Paredes</i>	91
PATRICIA LÓPEZ DIEZ Y CARLOS PÉREZ HERNANDO	
<i>El retrato de Diego Duque de Estrada a través de sus Comentarios</i>	105
ELISABET M. RASCÓN GARCÍA	

<i>El discurso desafiante sobre raza y naturaleza en los Comentarios Reales</i>	113
SOPHIA CADOUX	

[VIDAS FEMENINAS]

<i>Diseños biográficos de la autoría femenina en el paradigma religioso</i>	137
NIEVES BARANDA LETURIO	

<i>Mujeres virtuosas: el modelo de las biografías femeninas en las dinastías Ming (1368-1644) y Qing (1664-1911)</i>	167
ZHILING DUAN	

<i>Escrituras biográficas de mujeres en la literatura inglesa del siglo XVII</i>	175
REMEDIOS MARÍA PARTAL TORRES	

[VIDAS EN BIOGRAFÍA]

<i>La Vida de Quevedo por Pablo de Tarsia: un discurso apologético</i>	191
M. ^a ROCÍO LEPE GARCÍA	

<i>Vidas de autores italianos en traducciones impresas del Siglo de Oro: Dante, Petrarca y Ariosto</i>	205
SERGIO FERNÁNDEZ LÓPEZ	

[VIDAS EN COLECCIÓN]

<i>Gabriel Lobo Laso de la Vega y la construcción del canon literario en el Siglo de Oro</i>	249
MARÍA HEREDIA MANTIS	

<i>Los retratos de los creadores literarios españoles del Siglo de Oro</i>	281
BONAVENTURA BASSEGODA	

RESÚMENES Y PALABRAS CLAVE / ABSTRACTS AND KEYWORDS	321
---	-----

Presentación

Los trabajos que se reúnen en este volumen, anejo segundo de la revista *Etiópicas. Revista de letras renacentistas* (www.uhu.es/revista.etiopicas/), conocieron una primera versión oral en el Seminario Internacional *Vidas en papel. Escrituras biográficas en la Edad Moderna*, celebrado durante los días 17-18 de octubre de 2017 en la Facultad de Humanidades de la Universidad de Huelva y coordinado por Luis Gómez Canseco y quienes editamos este libro. Este Encuentro se organizó dentro de las actividades investigadoras del Proyecto de I+D *Vida y escritura*, 1 (FFI2015-63501-P), dirigido por Luis Gómez Canseco. Varios miembros del Grupo han intervenido, pues, en este monográfico, sobre todo los integrantes más jóvenes, con un conjunto de trabajos a los que hay que sumar los artículos de reconocidos especialistas del hispanismo internacional, que han aportado sus interesantes perspectivas sobre el tema que nos ocupa.

Precisamente la intención de este encuentro de investigadores ha sido la de reunir diferentes propuestas y análisis sobre las escrituras biográficas a lo largo del Siglo de Oro, incluidos asimismo los discursos autobiográficos. De una parte, se ha atendido a las vidas literarias, la representación de los poetas y la construcción de los personajes, que, si bien no son biografías en estricto sentido, sí participan de los rasgos discursivos de ese patrón enunciativo. Muy atenido a la escritura vivencial se encuentra, desde luego, el discurso del pícaro, ya sea el responsable del libro mismo, o bien la criatura literaria del autor empírico, que relata su vivencia marginal con intereses variados, pero siempre desde un rasero confesional. En la crítica de los últimos tiempos va encontrando cada vez más peso la idea de que ese relato picaresco tiene mucho que ver, aparte de con otros modelos artísticos, con los textos utilitarios que diversos sectores de la población redactan con fines de ostentación persuasiva. Destaca sobre todas las formas posibles el memorial aventurero del soldado, bien de modo autobiográfico o por medio de la visión de un tercero, clase textual de un altísimo interés, que conforma un corpus sobresaliente de obras. De hecho, la edición y estudio de esas vidas de soldados, de las que se da buena cuenta aquí, constituye uno de los objetivos fundamentales del proyecto de investigación.

No podía faltar, por supuesto, la enunciación autobiográfica del sujeto femenino, que incorpora unas características especiales en su debate entre la distinción o exclusión social y el intento de construcción de una entidad literaria pertinente en el contexto. Por lo demás, en el centro del asunto se encuadran las biografías de escritores contemporáneas, no demasiadas desde luego, que se producen de modo exento, lo cual resulta aún menos abundante, o bien se presentan como resúmenes biográficos en los paratextos de las ediciones particulares. También este doble aspecto constituye uno de los objetivos primordiales de nuestra investigación. Aquí se trata, como botón de muestra, de la vida de Quevedo hecha por Tarsia y de las biografías de los poetas italianos que se tradujeron en los siglos XVI y XVII.

Pero de lo particular es preciso pasar al elenco y recopilación de pequeños esbozos biográficos, colecciones de vidas de literatos y hombres ilustres, que en algunos casos se entendieron como verdaderos textos enciclopédicos. En este volumen se estudia y edita en parte un conjunto de vidas de poetas que ha quedado manuscrito y se hace además un modo de biblioteca de retratos de escritores del Siglo de Oro, muchos de los cuales también se incluyeron como preliminares editoriales.

Valga, pues, este libro sobre las escrituras biográficas y autobiográficas en la Edad Moderna como muestra de la diversidad de intereses y formulaciones varias desde donde se construye un discurso del sujeto literario, ya sea desde la construcción autobiográfica, o bien desde la mirada externa, reconstructora, al cabo, de la persona narrada.

VALENTÍN NÚÑEZ RIVERA

VIDA Y/U OBRA DEL POETA PETRARQUISTA¹

ROLAND BÉHAR

École Normale Supérieure, París

DICHTUNG Y WAHRHEIT, POESÍA Y VERDAD

La cuestión de las relaciones entre vida y obra, o vida u obra, del poeta, del hombre de letras –entiéndase *poeta* en el sentido más amplio de la palabra, como creador–, es un asunto esencial de los estudios literarios desde que existieron en su forma actual. La historiografía de esta cuestión radica a su vez en su historia. Es decir, que conviene ahondar en los orígenes del vínculo entre vida y obra, para entender mejor cual puede ser su significación. En la Francia decimonónica, el estudio de un poeta, de un autor y de su obra solía constituir la parte más consistente de una tesis de estado. La indagación en la vida solía brindar las claves de la comprensión de lo que los versos habían sublimado. La historia literaria se ubicaba así en la estela del pensamiento goethiano que relacionaba intrínsecamente creación y verdad, *Dichtung y Wahrheit*,² pero podríamos remontarnos mucho más arriba, al menos hasta las *vidas y razós* de los poetas occitanos, de los trovadores cuya influencia llegó hasta las cortes de España de Alfonso el Sabio. De hecho, aquellas *vidas* a veces venían acompañadas en los manuscritos de

¹ Este ensayo recoge los términos de la ponencia presentada en Huelva durante las jornadas *Vidas en papel. Escrituras biográficas en la Edad Moderna* (17-18 de octubre de 2017), organizadas con magnífica hospitalidad por Luis Gómez Canseco y Valentín Núñez Rivera. Cada párrafo se merecería desarrollos más amplios, pero el objetivo ha sido, en el marco limitado de la contribución a una revista, de unir varios cabos sueltos de investigaciones anteriores, cuyas referencias se encontrarán en lo que sigue.

² Pareja de términos que Francisco Rico evoca en las páginas liminares de su primer libro sobre Petrarca (*Vida u obra de Petrarca: Lectura del Secretum*, Padua, Antenore, 1974), pero que por aquellos años sesenta estaba en el aire. Así lo sugiere el título del fascinante poemario de W. H. Auden, *Dichtung und Wahrheit (An Unwritten Poem)* (1960) –traducido al castellano, con prólogo de Javier Marías, como *Un poema no escrito (Dichtung und Wahrheit)*, Valencia, Pre-Textos, 1999, 2.ª ed.–.

poesía provenzal de “retratos” que adornaban las mayúsculas iniciales, como es el caso de algunos fascinantes manuscritos, esencialmente de origen véneto.³ El ms. fr. 12473 de la Biblioteca Nacional de Francia,⁴ en especial, perteneció tanto a Petrarca como a Bembo, lo que hizo de él un punto de referencia esencial de la reflexión de ambos sobre la vida y la obra de los provenzales.⁵

Es de sobra conocido, sin embargo, que el dispositivo historiográfico que consistía en correlar *Dichtung* y *Wahrheit* se origina en el Renacimiento –momento que se llama así entre otras cosas por la nueva importancia que se le concede entonces al sujeto de la escritura– entre ambos polos, el poeta y su obra. Dicha obra no implicaba necesariamente la verdad, ni mucho menos, ya que este dispositivo se fundamentaba a su vez en el presupuesto de la sinceridad poética.

Y no hace falta recurrir a ninguna teoría desconstruccionista para ver lo que este presupuesto tiene de ingenuo, o la ingenuidad que pide al lector. Jean-Jacques Rousseau, buen sabedor del asunto, apuntaba en sus *Confesiones*:

Siempre me había reído de la falsa sinceridad de Montaigne quien, simulando confesar sus defectos, pone gran cuidado en no atribuírselos sino amables; cuando yo conocía, yo que siempre me he creído y bien considerado, aun me creo el mejor de los hombres, que no hay interior humano, por puro que sea, que no tenga algún vicio feo. Yo sabía que se me presentaba á los ojos del público bajo un aspecto tan poco parecido al mio, y á veces tan disforme, que, á pesar de lo malo, de que no quería callarme nada, no podía menos de ganar aun, mostrándome tal cual soy. Por otra parte, como esto no era hacedero sin sacar á luz también el modo real de ser de otras personas, y por consiguiente no pudiendo esta obra aparecer sino después de mi muerte y la de muchos otros, esto me animó á hacer mis *Confesiones*, de que jamás hubiera tenido que avergonzarme delante de nadie. Por tanto determiné consagrar mis ocios á llevar á buen término esta empresa, y me puse á recoger las cartas y papeles que podían guiar ó despertar mi memoria, echando de menos en gran manera todo lo que había rasgado, quemado y perdido hasta entonces.⁷

³ Véanse los mss. París, BNF, fr. 854; BNF, fr. 12473; BNF, fr. 12474; BNF, fr. 22543; Roma, BAV, Vat. lat. 5232; Vat. lat. 3207; New York, Pierp. Morgan Lib., M. 819.

⁴ Se puede consultar en <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b60007960/f1.image>.

⁵ Sobre el paso de este manuscrito, conocido como K, por las bibliotecas de Petrarca, Bembo y Fulvio Orsini, véanse Pierre de Nolhac, *La bibliothèque de Fulvio Orsini. Contributions à l'histoire des collections d'Italie et à l'étude de la Renaissance*, París, F. Vieweg, 1887 (reed. 1976); Santorre Debenedetti, *Gli studi provenzali in Italia nel cinquecento*, Turín, E. Loescher, 1911 (reed. 1995); Massimo Danzi, *La biblioteca del cardinal Pietro Bembo*, Ginebra, Librairie Droz, 2005.

⁶ En este sentido, véase por ejemplo Arnaud Tripet, *Pétrarque ou la connaissance de soi*, Ginebra, Librairie Droz, 1967.

⁷ Jean-Jacques Rousseau, *Las Confesiones*, E. Lorenzo Oliveres (trad.), Barcelona, Administración, 1870, pp. 701-702. Nótese que el término “sinceridad” traduce el francés *naïveté*, concepto esencial del pensamiento de Montaigne, y que no tiene otro equivalente en español sino “ingenuidad”. Sobre Rousseau lector de Montaigne, véase para una buena síntesis a Michel Guggenheim, «Des *Essais* aux *Confessions*: Deux écrivains devant leur moi», *The French Review*, 34, 6 (1961), pp. 517-524.

Cabe extender esta idea de Rousseau de la confesión simulada, más allá de Montaigne, a Petrarca, con lo cual redibujamos de paso la línea esencial de la escritura autobiográfica occidental, cuyo ancestro común, y confesado, siempre será san Agustín: Petrarca, Montaigne, Rousseau... Y Petrarca también es el mejor ancestro de este gesto de recolección de las cartas, de los papeles, para restituir un pasado que siempre tiene a sustraerse a la flaqueza de la memoria.

La diferencia entre el lector ingenuo y el crítico, cual sueña serlo el historiador de los hechos literarios, le exige exactamente no dar por descontada la veracidad de las palabras del poeta. Es, precisamente, cuando toma distancia respecto a la obra cuando el crítico no sólo no se deja engañar, cual lector "ingenuo", por la voluntad expresiva del poeta, sino que puede tomar la medida de este mismo acto expresivo.

Todo ello, lo recordó y demostró –y sorprende que aún hiciera falta a la altura del año 1974– Francisco Rico en su memorable *Vida u obra de Petrarca*, en especial en las páginas liminares del libro, en las que aducía frases del poeta de Laura como aquella, escrita al inicio de sus epístolas familiares: *scribendi enim michi vivendique unus, ut auguror, finis erit* (*Familiares*, I, 1, 44).

Pero sorprende aún más el que no se hayan formulado todas las consecuencias de este problema de la relación entre vida y /u obra de todos aquellos poetas que, después de Petrarca, pretendieron hablar de sí mismos, que serían la gran mayoría de los poetas modernos, pero cuyo número vamos a reducir aquí a todos aquellos poetas que hemos dado en llamar "petrarquistas", es decir, que en sus versos pretendieron más o menos conscientemente retratarse al modo del maestro Petrarca. Todos aquellos, pues, que coinciden en un mismo deseo de retrato, de *imago*, que los emparenta con su modelo y les aboca a una emulación sin fin entre ellos.

LA FINGIDA SINCERIDAD DEL CANCIONERO

Han sido objeto de numerosos estudios las características estilísticas que comparten todos los petrarquistas –hasta en las prolongaciones mucho más tardías del petrarquismo de los siglos XVIII y XIX, incluyendo a poetas como Baudelaire–. Resulta de obligada mención aquello, ya clásico, de Leonard Forster sobre el fuego helado, *Icy Fire*,⁸ y, para el campo hispánico, la *Introducción al estudio del petrarquismo en España* de María Pilar Manero Sorolla.⁹ Como rasgos discursivos típicos se han de recordar la estilización del retrato de la amada –cabello dorado, tez clara, cuello de alabastro, labios de coral, ojos como estrellas, etc., en fin: el retrato de una mujer idealizada según el topos de la

⁸ Leonard Forster, *The Icy Fire: Five Studies in European Petrarchism*, Cambridge, Cambridge University Press, 1969.

⁹ María Pilar Mañero Sorolla, *Introducción al estudio del petrarquismo en España*, Barcelona, Promociones y Publicaciones Universitarias, 1987.

descriptio puellae,¹⁰ y de donde también se eliminan señalados detalles, como el de la nariz,¹¹ las penas, las quejas del yo y, sobre todo, la historia de este yo como marco de un relato no detallado, no circunstancial, pero sí decisivo para la conformación del retrato espiritual del alma del yo, pero sin que esta espiritualidad sea la religiosa del pecador arrepentido. Porque la literatura moderna del yo se fue construyendo en la cima muy ardua del límite con el ámbito religioso, al margen del cual busca situarse, sin caer en su dominio. Así es como se fue ensanchando progresivamente lo que no era, inicialmente, sino un ínfimo entredós donde parecía que no había cabida para el texto de un yo autónoma, que se valiera por su propia historia.

Todo ello, Francesco Petrarca (1304-1374) lo había plasmado en un conjunto de poemas que ahora llamamos *Cancionero*, *Canzoniere* en italiano, pero al que él mismo no dio título, designándolo como “versos esparcidos”, “fragmentos en lengua vernácula”: *Rerum vulgariū Fragmenta* (RVF). Con esta propuesta inédita, Petrarca propuso, pues, retratarse, pero por fragmentos, es decir, a retazos, con una estricta selección de los elementos, cuya cantidad se reduce a lo necesario para crear esta nueva imagen que ambiciona Petrarca, o al menos una impresión de imagen, en la que importa tanto lo que se elimina como lo que se conserva. Sugiere, además, una impresión de descuido, de improvisación, de lo que los autores posteriores del Renacimiento llamarían la *sprezzatura*. Pero de improvisación, pese a las protestas de Petrarca, no tienen nada estos *Rerum Vulgariū Fragmenta* que fue puliendo hasta sus últimos días, con sus 366 poemas, distribuidos en un orden perfecto que sigue las fortunas y adversidades no externas, sino de la vida interior, del paisaje sentimental del poema, creando así la absoluta novedad de esta ficción de la interioridad del sujeto moderno.

El vínculo esencial entre vida y escritura supone también, desde la perspectiva humanística, la consideración de la muerte, como término de la vida y como momento en que se forma la fama que superará la misma muerte. La misma cita antes recordada de Petrarca, en la primera de sus epístolas llamadas *familiares* –en las que pretende, allá hacia el año 1350, dar de sí mismo un fiel retrato–, remite a este vínculo, ya que Petrarca insiste allí en que, dada la importancia del vínculo entre vida y escritura, es probable que muera escribiendo –*scribendi vivendique unus finis erit*–. Escribir presupone, quizás no siempre la muerte, pero sí una ruptura con lo que se describe. Esto es aún más el caso cuando se tematiza el mismo hecho de escribir, como es el caso en la postura de *sinceritas* que adoptan Petrarca y sus secuaces poetas. La mirada hacia atrás, llena de *pentimento*, es la pose melancólica del petrarquista.

Francisco Rico vuelve sobre este asunto en otro lugar:

¹⁰ Sobre ella, véase ahora María de las Nieves Muñiz Muñiz, *Percorsi del topos fra Italia e Spagna con un'appendice sul «locus amoenus»*, Florencia, Franco Cesati Editore, 2018.

¹¹ Amedeo Quondam, *Il naso di Laura: lingua e poesia lirica nella tradizione del Classicismo*, Módena, F. C. Panini, 1991.

El “ordo” de la obra no puede sino resultar significativo, eficaz. Tal es el caso de las *Familiares*, y, para ilustrarlo, Petrarca recurre a las enseñanzas de los retores sobre el “rerum gestarum ordo” y anuncia seguro: “infirmioribus in medium coniectis, dabo operam ut sicut prima libri frons, sic extrema acies virilibus sententiis firma sit” (§ 46).

Todas esas tareas exige “recolligere et in libri formam redigere”, en la edad madura, un trabajo “sparsim sub primum adolescentie tempus inceptum” (§ 44). La frase quiere definir las *Familiares*, pero al par, sin pretenderlo, describe perfectamente, con exactas concordancias en la letra, los *Rerum vulgarium fragmenta*.¹²

Recoger, y reducir a forma de libro, lo cual supone un acto de introspección y de meditación, son gestos religiosos marcados por el hábito de la disciplina espiritual, y cuya necesidad se expresa en los tan conocidos versos iniciales del primer soneto de los RVF:

*Voi ch'ascoltate in rime sparse il suono
di quei sospiri ond'io nudriva 'l core
in sul mio primo giovenile errore
quand'era in parte altr'uom da quel ch'i' sono,*

*del vario stile in ch'io piango et ragiono
fra le vane speranze e 'l van dolore,
ove sia chi per prova intenda amore,
spero trovar pietà, nonché perdono.*

[Vosotros que escucháis en sueltas rimas
el quejumbroso son que me nutría
en aquel juvenil error primero
cuando en parte era otro del que soy,

del vario estilo en que razono y lloro,
entre esperanzas vanas y dolores,
en quien sepa de amor por experiencia,
además de perdón, piedad espero.]¹³

Otros sonetos proemiales le hacen eco al de Petrarca, como el de Fernando de Herrera de sus *Algunas obras* (1582) –cuyo título hace claramente referencia al título de la edición *princeps* de *Las Obras de Boscán y algunas de Garcilaso de la Vega* (1543)–.¹⁴

¹² En sus «Prólogos al *Canzoniere* (*Rerum vulgarium fragmenta*, I-III)», que se citan aquí por la edición en línea: http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/estudios-de-literatura-y-otras-cosas-0/html/cd30cf7d-6b2d-4061-9286-8674355c7f8b_53.html. Sobre la construcción del cancionero, véase también Álvaro Alonso Miguel, «Cómo se construye un cancionero: sobre los sonetos-prólogo de Boscán, Montemayor y Lomas Cantoral», *Convivio: estudios sobre la poesía de cancionero*, Granada, Universidad de Granada, 2006, pp. 55-66.

¹³ Francesco Petrarca, *Cancionero*, ed. y trad. Jacobo Cortines, Madrid, Cátedra, 2004, p. 131.

¹⁴ Sobre los avatares de los títulos de cancioneros poéticos a lo largo del Siglo de Oro, véase Ignacio García Aguilar, *Poesía y edición en el Siglo de Oro*, Madrid, Calambur Editorial, 2009.

Osé y temí; mas pudo la osadía
tanto que desprecié el temor cobarde;
subí a do el fuego más me enciende y arde
cuanto más la esperanza se desvía.

Gasté en error la edad florida mía,
ahora veo el daño, pero tarde,
que ya mal puede ser que el seso guarde
a quien se entrega ciego a su porfía.

O también le hacen eco los sonetos de Lope de Vega, ya sea cuando, en tono serio, posaba como poeta petrarquista al inicio de sus *Rimas* de 1604 (“Versos de amor, conceptos esparcidos...”), ya sea cuando, treinta años después, adoptaba el tono a la vez juguetón y desengañado con el que encabezaba su última colección de poemas que son las *Rimas de Tomé de Burguillos* (1634):

Los que en sonoro verso y dulce rima
hacéis conceto de escuchar poeta
versificante en forma de estafeta,
que a toda dirección número imprima,

oíd de un caos la materia prima,
no culta como cifras de receta,
que en lengua pura, fácil, limpia y neta,
yo invento, Amor escribe, el tiempo lima.¹⁵

La *propositio* inicial –según la terminología retórica que emplea Herrera, por ejemplo, a la hora de calificar el primer soneto de Garcilaso–, construye siempre la imagen preliminar del poeta con su pose donde hablaría con desde la supuesta *sinceritas* de su arrepentimiento.

Huelga decir que cabría multiplar los rasgos que definen la profundísima huella de los RVF en buena parte de la poesía del Siglo de Oro. Así también, por ejemplo, el hecho de que los versos del soneto primero de Garcilaso, *Cuando me paro a contemplar...*, hacen eco a los versos del famoso soneto de Petrarca *Quand’io mi volgo indietro...* (RVF, 298) y que, a la zaga de Garcilaso, Lope introduce también el tema de los *pasos* en el primer soneto de las *Rimas sacras*. El mismo tema de los pasos perdidos encaminados a la soledad es profundamente petrarquista y su recuerdo es esencial hasta para el inicio de las

¹⁵ Sobre ello, véase Juan Manuel Rozas, «Petrarca y Ausías March en los sonetos-prólogo amorosos del Siglo de Oro», en Juan María Díez Taboada *et al.* (eds.), *Homenajes. Estudios de literatura española*, Madrid, Romarga, 1964-65, vol. 1, pp. 57-75, quien recuerda además que “Faria y Sousa, al comentar los sonetos de Camoens, llama al prologal ‘la proposición de estas Rimas’ (*Rimas varias* de Luis de Camoens, Lisboa, 1685, p. 1); y recuerda el de Lope en *Rimas* de 1602 (soneto primero), diciendo que procede del de Petrarca: *Versos de amor, conceptos esparcidos*”.

Soledades gongorinas. Otro rasgo más es la misma formulación de los títulos: si bien es cierto que las *Algunas obras* de Herrera (1582) recuerdan el título de Garcilaso, también remiten a la idea de diseminación connotada por la expresión “*rime sparse*” del soneto proemial de Petrarca, y así lo hacen, aún más claramente, las *Diversas rimas* de Vicente Espinel, y, luego, las *Obras* de Diego Hurtado de Mendoza (1610) y las sucesivas *Rimas* de Lope de Vega (1602, 1604...).

EL RETRATO DEL POETA, PRUEBA DE SINCERIDAD

Incluso cuando no escriben un *canzoniere* ortodoxo estructurado según un patrón narrativo definido, los poetas del Siglo de Oro no se sustraen, pues, a la fuerza del modelo petrarquista que sí les brinda un marco para una creación que conserva, de una manera u otra, la ficción de una obra que refleja una vida, de una *poesía* determina a partir de una supuesta *verdad*.

La defensa que hace Petrarca de una obra –los *Fragmenta*, pero también las *Familiares*– que refleje la vida, con su anhelo de unificación tanto de la obra y de la vida, corre parejas con el interés por el aspecto del poeta, por su retrato. Petrarca contribuyó de modo decisivo al culto de los retratos de hombres ilustres, hasta la creación de galerías enteras: idea derivada de las antiguas biografías, como la de Valerio Máximo, de los hechos y de los dichos de los hombres célebres (*Facta et dicta memorabilia*), y que desemboca en la redacción, por parte de Petrarca, de su *De viris illustribus*.¹⁶ Él mismo apareció retratado en una de las primeras galerías del estilo, en la llamada sala de los Gigantes de Padua, inspirada en su *De viris illustribus*.¹⁷ Esta tradición de los retratos de los hombres célebres, tanto reales como librescas, irrigaría después todo el Renacimiento, con los libros, entre otros, de Paolo Giovio, Giorgio Vasari, André Thevet o, en el contexto hispánico, Francisco Pacheco.

Es necesario insistir en la relación compleja que esta tradición de retratos mantiene con las inscripciones que invitan a su interpretación, bajo forma de epigramas, cuartetos, sonetos u octavas, y que a lo largo del Renacimiento adoptarían un sinfín de relaciones distintas.¹⁸ Interesa en especial la dimensión funeraria que convocan estas inscripciones. Hablar de la imagen, del retrato, es un ejercicio que simultáneamente

¹⁶ Sobre este asunto, permítaseme remitir a Roland Béhar, «Petrarca y la restauración de la humanitas antigua: el fragmento y el sueño de la integridad perdida», en Pedro Aullón de Haro (ed.), *Teoría del Humanismo*, Madrid, Verbum, 2010, vol. IV, pp. 409-475.

¹⁷ De hecho, aunque repintado posteriormente, el retrato de Petrarca es el único en subsistir del proyecto inicial.

¹⁸ Para ello, véanse en especial Ralph Dekoninck y Aline Smeesters (eds.), *Poèmes et tableaux. La réinvention de l'ekphrasis dans la République des Lettres*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes (en preparación); y, para la poesía hispánica, Jesús Ponce Cárdenas, «La octava real y el arte del retrato en el Renacimiento», *Criticón*, 114 (2012) (*Poesía y pintura en el Siglo de Oro*), pp. 71-100 e *id.*, «*In pictura poesis*: epigramas renacentistas insertos en retratos», *Studia aurea*, 10 (2016), pp. 131-152.

supone la consideración de la fragilidad de la misma e invita a reflexionar sobre aquello que es, realmente, lo retratado.

Considérese, por ejemplo, el retrato de Petrarca que figura en el manuscrito 905 de la biblioteca Trivulziana, en Milán.¹⁹ Se le ve al poeta sentado, cual nuevo san Jerónimo, en su *scriptorium*, hundido en la meditación de lo que lee o escribe. Debajo de esta imagen, bastante convencional, del intelectual renacentista, aparece sin embargo otro elemento visual, que no es sino la losa sepulcral de Petrarca, con su inscripción:

• SEPULCRUM •
FRIGIDA • FRANCISCI LAPIS HIC TEGIT OSSA PETRARCE •
SUSCIPE VIRGO PARENS ANIMAM, SATE VIRGINE PARCE •
FESSAQUE IAM TERRIS CELI REQUIESCAT IN ARCE •

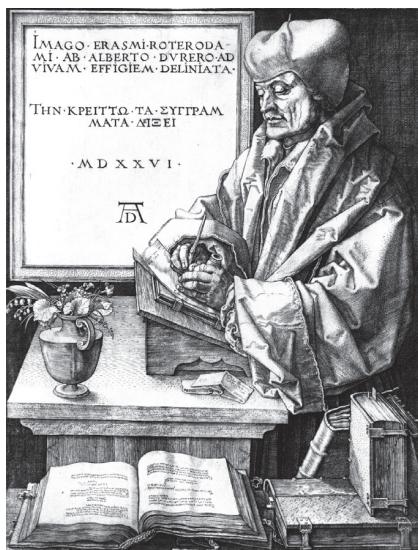
Esta yuxtaposición del retrato y de las palabras sepulcrales ocupa la página de la izquierda, mientras que, en la de la derecha, empieza el texto de la *Vita* de Petrarca por Leonardo Bruni, texto clave para la estilización *quattrocentesca* de la trayectoria creativa del poeta de Laura y, a la par, restaurador de la Antigüedad y filósofo. Lo interesante de este montaje consiste en la presentación simultánea, ante la mirada de quien abre el códice renacentista –que seduce por la magnificencia de su presentación– de la imagen, de la inscripción mortuoria, y del propio relato de la vida. Determina, pues, una nueva relación, de índole monumental, entre la biografía y el texto poético.

El ejemplo especialmente elocuente del Petrarca de la Trivulziana no hace sino reunir varios elementos que el humanismo del Renacimiento venía desarrollando desde los tiempos de Petrarca, y en cuyas implicaciones otros humanistas ahondarían después, como se quiere sugerir ahora mediante una gavilla de ejemplos, relacionados con grandes nombres de las letras del Quinientos y del Seiscientos.

Como ya se ha sugerido en otro lugar, y con más detalles,²⁰ el grabado que Alberto Durero, sin haber conocido personalmente a su modelo, realiza en 1526 de Erasmo de Róterdam yuxtapone también la imagen viva y la losa sepulcral:

¹⁹ Para una reproducción y una descripción de esta miniatura, véase Jonathan J. G. Alexander, *The Painted Book in Renaissance Italy. 1450-1600*, New Haven, Yale University Press, 2016, p. 271.

²⁰ Cf. Roland Béhar, «*Plus est quam quod videatur imago*: pensar la imagen desde la literatura en el siglo XVI», en Juan Varo (ed.), *Conceptos e ideas en la prosa española del siglo XVI*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2016, pp. 45-86.



1. Albrecht Dürer (1471-1528), Erasmo de Róterdam (1526), grabado, 24,8 x 19,1 cm.

Respecto a la miniatura que representa a Petrarca en su *scriptorium* del manuscrito Trivulziano, con una ventana en el fondo, y con la lápida sepulcral debajo de la imagen, el retrato de Erasmo incluye la misma piedra y la pone en el lugar de la ventana. Sugiere por tanto, de modo mucho más inmediato, que el retrato plástico y la piedra son susceptibles de superponerse.

La novedad de este montaje no es sino relativa, ya que los nobles romanos usaban para sus tumbas las *effigies maiorum*, los retratos de los ancestros, que también ostentaban en el hogar de su casa. Los lugares del retrato son, pues, la tumba y el hogar, como lugares de memoria y de legitimación de una *gens*. Este modo de perpetuar la imagen y la singularidad del muerto se sigue usando, aunque con nuevas implicaciones espirituales, a lo largo de toda la Edad Media, como lo muestra el uso de las imágenes en los entierros medievales.²¹ Y no solo de los medievales: el retrato de Calderón se puso en la iglesia en que se le enterró. Y, hasta hoy en día, las tumbas del mundo mediterráneo, tanto en Italia como en España, ostentan alguna imagen del difunto. Es, en última instancia, la muerte la que permite que nazca el discurso o el retrato de la vida, porque solo entonces se puede dar por concluido y, por tanto, cerrarse y narrarse.

Es, precisamente, lo que vienen a confirmar las sentencias latina y griega inscritas en la lápida:

²¹ Recuérdese, tan solo, el libro decisivo de Ernst Kantorowicz, *Los dos cuerpos del rey: un estudio de teología política medieval*, trad. Susana Aikin Araluce y Rafael Blázquez Godoy, Madrid, Akal, 2012; y, para el ámbito de la monarquía hispánica de los siglos XVI y XVII, Víctor Mínguez, «Tumbas vacías y cadáveres pintados, el cuerpo muerto del rey en los jeroglíficos novohispanos, siglos XVII y XVIII», *e-Spania*, 17 (2014), <http://journals.openedition.org/e-spania/23282>.

[Roland Béhar]

IMAGO • ERASMI • ROTERODAMI • AB • ALBERTO • DVRERO • AD
VIVAM • EFFIGIEM • DELINEATA •

[Imagen de Erasmo de Róterdam dibujada por Alberto Durero como si fuera una efigie viva]

THN • KPEITW • TA • SUGGPAM
MATA • DEIXEI

[Su mejor retrato, lo muestran sus escritos]

Se despliega, por tanto, un juego sutil entre ambas citas, cuyo sentido completo solo entiende quien sabe griego, condición que será al mismo tiempo condición *sine qua non* para leer al humanista de Róterdam, para ser capaz de tomar la verdadera medida del pensamiento erasmiano. Se da, pues, una pose doble del humanista: desea por un lado dar a conocer su rostro mortal –y cede así al gusto de la fama en este mundo– y, al mismo tiempo, es muy consciente de la vanidad de estas cosas y del hecho de que la única posible fama la tendrán sus obras, producciones de su ingenio.²² Este retrato ingenioso de Erasmo tuvo una difusión muy importante y marcó toda una serie de retratos ulteriores, si no el género del retrato humanístico en su conjunto.

Correspondía, asimismo, a otros retratos del mismo tipo, como el que hizo el propio Durero en 1524 de su amigo Willibald Pirckheimer. Sin uso del griego, la preeminencia de la mente sobre el cuerpo se expresa mediante la cita de un verso del *Appendix virgiliana* (*Elegiae in Maecenatem* l.38), “*Vivitur ingenio, cætera mortis erunt*”:



2. Alberto Durero, *Willibald Pirckheimer* (1524), grabado, 18,4 x 11,4 cm.

²² Sobre todo ello, véase Walter Ludwig, «Das bessere Bildnis des Gelehrten», *Philologus*, 142 (1998), pp. 123-161.

Y Andrea Vesalio, el médico de Carlos V, usó la misma cita en sus *De Humani Corporis Fabrica Libri Septem* (1543). Colocada de modo semejante en una lápida sepulcral, adquiere una interpretación en clave de *memento mori* melancólico:



3. Andrea Vesalio, *De Humani Corporis Fabrica Libri Septem*, Basilea, J. Oporinus, 1543, p. 164.

Vivitur ingenio. Se vive con y por el ingenio: la vida, la verdadera vida, a la par que la vida duradera, más allá de la muerte, es la del ingenio, de las obras del ingenio que son los textos.²³

²³ De hecho, se podrían multiplicar los ejemplos en que se cita esta sentencia. En general, se consideran dos posibilidades, que tienden a leer la sentencia o bien como una exaltación de la ciencia, o bien como un *memento mori*. En la línea de la primera, mencionense un grabado de Johann Petrejus, donde se desarrolla la sentencia como sigue: *Vivitur ingenio, caetera mortis erunt. Aurum probatur igni, ingenium vero Mathematicis* (1547), u otro, de la sexta tabla del *Specimen Artis Chalcographicae* de Jean Adam Seupel (1677); en la línea del segundo, se pueden recordar emblemas de Joachim Camerarius (emblema XLVIII de los *Symbola et emblemata tam moralia quam sacra*, 1587), de Joris Hoefnagel (*Archetypa studiaque*, parte IV, 1592) y Gabriel Rollenhagen (emblema 1, 1 del *Nucleus Emblematum*, 1611), pero también, tres siglos después, un cuadro de Edward Okun, *Vivitur Ingenio Caetera Mortis Erunt* (1914), ahora en el University of Arizona Museum of Art. Sobre la sentencia *Vivitur ingenio...*, véase Jan Białostocki, «Vivitur ingenio», en Stephan Füssel y Joachim Knappe (eds.), *Poesis et Pictura: Studien zum Verhältnis von Text und Bild in Handschriften und alten Drucken. Festschrift für Dieter Wuttke zum 60. Geburtstag*, Baden-Baden, Verlag Valentin Koerner, 1989, pp. 223-233.

LA LITERATURA, ¿UNA GALERÍA DE RETRATOS?

En las ingeniosas páginas del prólogo de las *Novelas ejemplares* en las que Cervantes jugó con la ausencia de un retrato, que su lector podía tener la esperanza de ver, del mismo modo en que se podían ver los retratos de otros autores de su época –de su rival Lope de Vega, en especial, cuyo busto, laureado o no, campeaba en muchas de las portadas de sus obras–, habiendo “quedado en blanco y sin figura”, le fue “forzoso valer[s] e por [su] pico, que, aunque tartamudo, no lo [era] para decir verdades, que, dichas por señas, suelen ser entendidas”.²⁴ El libro del Siglo de Oro se presenta, pues, como tumba, como monumento, como lugar de memoria, es decir, de construcción de la fama –póstuma, como diría Juan de Montalban después de la muerte de Lope de Vega, en 1636, pero también en la *Fama y obras posthumas del Fenix de Mexico, décima musa, poetisa americana, sor Juana Ines de la Cruz* (1700)–. O, también, en las *Obras* de Luis de Gongora que José de Pellicer publicaría en 1630, insertando al inicio, al lado del retrato del poeta, un verdadero túmulo mortuario. El lector se topa, en todos estos casos, con la organización de un espacio significativo entorno al retrato/tumba, como espacio cuya admiración compartida define a una comunidad, de lectores, admiradores e imitadores.

Este proceso se observa con absoluta claridad en las *Obras de Garcilaso* (Sevilla, 1580), publicadas por Fernando de Herrera, donde, en torno a las obras del vate toledano y de su comentario sevillano, se agrupa una serie de composiciones preliminares que, simultáneamente, lloran la pérdida del primero y celebran la excelencia de su obra literaria, asociándole la de Herrera. El conjunto de estos poemas reescribe en parte, como se ha procurado sugerir en otro lugar, varios motivos que habían sido reunidos por vez primera en España en el trabajo de memoria que Garcilaso despliega en torno a la figura del hermano muerto del duque de Alba, en la *Elegía I*²⁵. El espacio así organizado da lugar, después, a la construcción del Parnaso como lugar de memoria en torno a algunas tumbas significativas, como lugar de monumentos, lo cual presupone que la literatura sea como un cementerio colectivo.

Todo ello desembocaría sin embargo en una concepción de la literatura como puro memorial de las grandezas del pasado: concepción clásica, clasicista, incluso, que no debe ocultar la posibilidad y, hasta, la necesidad de una concepción burlesca e irreverente del papel de las letras. Según se ha ido barruntando en las páginas que preceden, la obra de Petrarca, con su creación de una amada idealizada que no tiene como función sino el enaltecimiento de la figura del poeta culto, humanista y ansioso de la fama, puede ser considerado como uno de los principales lugares de cristalización de dicha concepción de la literatura como memorial, como *cánon* cuyos grandes autores se convierten en santos venerados, como panteón cuyos semidioses suben al Parnaso.

²⁴ Miguel de Cervantes, *Novelas ejemplares*, ed. Jorge García López, Barcelona, Crítica, 2001, p. 18.

²⁵ Permítaseme la mención de Roland Béhar, «Le fleuve en deuil: fortune d'un motif de l'élegie funéraire espagnole de la Renaissance», *e-Spania*, 17 (2014), <http://journals.openedition.org/e-spania/23019>.

La misma obra de Petrarca, sin embargo, revela muy pronto la necesidad de darle la vuelta a esta construcción que supone por parte de los lectores una devoción de índole casi religiosa.

De darle la vuelta e, incluso, de burlarla, como lo muestra el caso de *Il Petrarchista, dialogo [...] nel quale si scuoprono nuovi Secreti sopra il Petrarca* (Venecia, 1539) de Niccolò Franco. La misma denominación de “petrarquista”, como también ocurrió con otras semejantes, es el resultado de una caracterización por parte de humanistas que, en la estela de Erasmo y de Aretino, empezaron a denigrar a aquellos que imitaban con exagerada sumisión el canon estético prescrito por Pietro Bembo en las *Prose della volgar lingua* de 1525, canon que ubicaba a Petrarca en la cima del Parnaso poético italiano. La crítica de los “petrarquistas”, es decir, de aquellos poetas que utilizaban a Petrarca como dios de un culto abusivo, aparece por primera vez bajo la pluma del mordaz Niccolò Franco, pero aun antes de que se fuera a Venecia: en Nápoles, probablemente en el año 1531, y bajo la influencia probable de otros “antipetrarquistas” napolitanos.²⁶ Y, según suele acaecer en las críticas burlescas a lo sagrado, el ataque se lleva a cabo mediante el tratamiento falto de respeto, desacralizado, de aquello que la parte adversa tanto venera, es decir, con una parodia de lo más mordaz de los mecanismos del culto del autor.

La parodia del fetichismo antiguo llevó así a Franco a “descubrir” –según lo promete el mismo título del libro– numerosas joyas del culto de Petrarca. Además de la “efigie” de Laura –su retrato pintado por Simone Martini, que Petrarca había evocado en los RVF 77 y 78–, “cosas de mayor importancia”, en una lista burlesca que culmina en un escarbadietes y en muchos fragmentos de un orinal. Esta parodia no solo degrada el objeto que reemplaza los objetos comúnmente asociados con el culto de la amada, sino que también aplica a estos objetos la lógica de fragmentación que determina la creación petrarquista: de los *fragmenta* del título (*Rerum vulgarium fragmenta*) a aquellos del orinal. Franco “descubre”, asimismo, una serie de versiones originales de poemas de Petrarca: nueva parodia de la filología petrarquista con la que Bembo, en especial, legitimó su nueva edición de la obra del poeta de Laura. Según estos hallazgos, que arrojan una nueva luz sobre la génesis de los *Rerum vulgarium fragmenta*, Petrarca no habría escrito inicialmente *Benedetto sia'l giorno, e'l mese, e l'anno* (RVF 61), mas *Maladetto sia il giorno, e'l mese, e l'anno...*; no *Io ho pregato amore, e nel riprego...* (RVF 40), sino *Io n'ho 'ncacato amore, e gliene incaco...*; no *Passato e'l tempo homai lasso, che tanto...* (RVF 313), sino *Passato e'l tempo, che Berta filava*; no *Per fare una leggiadra sua vendetta* (RVF 2), sino *Per farmi amor nel buco una borsetta*; no *Di pensier en piensier, di monte in monte* (RVF 129), sino *Di bordell'in bordel, di chiasso in chiasso / Mi guida amor*. En realidad, más que contra el mismo Petrarca, Franco desea arremeter contra todos aquellos que contrahacen su escritura y procuran aprovecharse de lo que el maestro había logrado. Sin embargo, si

²⁶ Véase para esto y lo que sigue, Roland Béhar, «Il ridervi de la gofezza del dire': Niccolò Franco et la satire napolitaine du pétrarquisme», *Renaissance et Réforme*, 40, 1 (2017), pp. 187-210.

esta crítica parece justificada, tampoco cabe descartar que haya sido movida por algo de envidia, vicio bastante frecuente entre los profesionales de las letras. Son los mismos humanistas, que anhelan la fama en este mundo, los que mejor saben reconocer los montajes y los compromisos de sus colegas cuando estos incurrir en los vicios y las vanidades de la erudición humanista.

Franco ofrece a sus lectores una suerte de antirretrato del buen poeta, o de retrato del antipoeta. Pero entonces, ¿qué es un buen poeta, y cómo podría ser retratado? Cervantes, en el mencionado prólogo de sus *Novelas ejemplares*, siente que puede ser preferible relativizar la presencia del autor antes de que empiece el texto, para no incurrir en un vicio que demasiadas veces se observa a lo largo del Renacimiento. A la hora de equilibrar la presentación de su vida y de su obra, pues, prefiere difuminar los contornos de su retrato, de modo que pueda dejar paso a lo que, con Erasmo, hay que llamar la mejor parte de su ingenio, sus escritos.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- Alexander, Jonathan J. G. (2016): *The Painted Book in Renaissance Italy. 1450-1600*, New Haven, Yale University Press.
- Alonso Miguel, Álvaro (2006): «Cómo se construye un cancionero: sobre los sonetos-prólogo de Boscán, Montemayor y Lomas Cantoral», *Convivio: estudios sobre la poesía de cancionero*, Granada, Universidad de Granada, pp. 55-66.
- Auden, W. H. (1999²): *Dichtung und Wahrheit (An Unwritten Poem)* (1960); *Un poema no escrito (Dichtung und Wahrheit)*, trad. y prólogo, Valencia, Pre-Textos.
- Béhar, Roland (2010): «Petarca y la restauración de la humanitas antigua: el fragmento y el sueño de la integridad perdida», en Pedro Aullón de Haro (ed.), *Teoría del Humanismo*, Madrid, Verbum, vol. iv, pp. 409-475.
- (2014): «Le fleuve en deuil: fortune d'un motif de l'épigramme funéraire espagnole de la Renaissance», *e-Spania*, 17, <http://journals.openedition.org/e-spania/23019>.
- (2016): «Plus est quam quod videatur imago: pensar la imagen desde la literatura en el siglo XVI», en Juan Varo (ed.), *Conceptos e ideas en la prosa española del siglo XVI*, Madrid, Biblioteca Nueva, pp. 45-86.
- (2017): «Il ridervi de la gofezza del dire: Niccolò Franco et la satire napolitaine du pétrarquisme», *Renaissance et Réforme*, 40, 1, pp. 187-210.
- Białostocki, Jan (1989): «Vivitur ingenio», en Stephan Füssel y Joachim Knappe (eds.), *Poesis et Pictura: Studien zum Verhältnis von Text und Bild in Handschriften und alten Drucken. Festschrift für Dieter Wuttke zum 60. Geburtstag*, Baden-Baden, Verlag Valentin Koerner, pp. 223-233.
- Cervantes, Miguel de (2001): *Novelas ejemplares*, ed. Jorge García López, Barcelona, Crítica.
- Danzi, Massimo (2005): *La biblioteca del cardinal Pietro Bembo*, Ginebra, Librairie Droz.
- Debenedetti, Santorre (1911): *Gli studi provenzali in Italia nel cinquecento*, Turín, E. Loescher (reed. 1995).
- Forster, Leonard (1969): *The Icy Fire: Five Studies in European Petrarchism*, Cambridge, Cambridge University Press.
- García Aguilar, Ignacio (2009): *Poesía y edición en el Siglo de Oro*, Madrid, Calambur Editorial.

- Guggenheim, Michel (1961): «Des Essais aux Confessions: Deux écrivains devant leur moi», *The French Review*, 34, 6, pp. 517-524.
- Kantorowicz, Ernst (2012): *Los dos cuerpos del rey: un estudio de teología política medieval*, trad. Susana Aikin Araluce y Rafael Blázquez Godoy, Madrid, Akal.
- Ludwig, Walter (1998): «Das bessere Bildnis des Gelehrten», *Philologus*, 142, pp. 123-161.
- Mañero Sorolla, María Pilar (1987): *Introducción al estudio del petrarquismo en España*, Barcelona, Promociones y Publicaciones Universitarias.
- Mínguez, Víctor (2014): «Tumbas vacías y cadáveres pintados, el cuerpo muerto del rey en los jeroglíficos novohispanos, siglos xvii y xviii», *e-Spania*, 17, <http://journals.openedition.org/e-spania/23282>.
- Muñiz Muñiz, María de las Nieves (2018): *Percorsi del topos fra Italia e Spagna con un'appendice sul «locus amoenus»*, Florencia, Franco Cesati Editore.
- Nolhac, Pierre de (1887): *La bibliothèque de Fulvio Orsini. Contributions à l'histoire des collections d'Italie et à l'étude de la Renaissance*, París, F. Vieweg (reed. 1976).
- Petrarca, Francesco (2004): *Cancionero*, ed. y trad. Jacobo Cortines, Madrid, Cátedra.
- Ponce Cárdenas, Jesús (2012): «La octava real y el arte del retrato en el Renacimiento», *Criticon*, 114 (*Poesía y pintura en el Siglo de Oro*), pp. 71-100.
- (2016): «*In pictura poesis: epigramas renacentistas insertos en retratos*», *Studia aurea*, 10, pp. 131-152.
- Quondam, Amedeo (1991): *Il naso di Laura: lingua e poesia lirica nella tradizione del Classicismo*, Módena, F. C. Panini.
- Ralph Dekoninck y Aline Smeesters (eds.) (en prepración): *Poèmes et tableaux. La réinvention de l'ekphrasis dans la République des Lettres*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes.
- Rico, Francisco (1974): *Vida u obra de Petrarca: Lectura del Secretum*, Padua, Antenore.
- (1988): «Prólogos al *Canzoniere (Rerum vulgarium fragmenta, I-III)*», *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia*, Serie III, vol. xviii, 3, pp. 1071-1104, http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/estudios-de-literatura-y-otras-cosas-0/html/cd30cf7d-6b2d-4061-9286-8674355c7f8b_53.html.
- Rousseau, Jean-Jacques (1870): *Las Confesiones*, trad. E. Lorenzo Oliveres, Barcelona, Administración.
- Rozas, Juan Manuel (1964-1965): «Petrarca y Ausías March en los sonetos-prólogo amorosos del Siglo de Oro», en Juan María Díez Taboada *et al.* (eds.), *Homenajes. Estudios de literatura española*, Madrid, Romarga, vol. 1, pp. 57-75.
- Tripet, Arnaud (1967): *Pétrarque ou la connaissance de soi*, Ginebra, Librairie Droz.

UNA OBRA PERDIDA DE LUIS HURTADO DE TOLEDO Y SU POSIBLE RELACIÓN CON *EL GALLARDO ESPAÑOL* DE CERVANTES

ABRAHAM MADROÑAL
Universidad de Ginebra

LUIS HURTADO DE TOLEDO, ESCRITOR

Luis Hurtado de Toledo (1523-1590) es uno de los autores más controvertidos de la literatura española de la segunda mitad del *xvi*. Bien conocido desde que Antonio Rodríguez Moñino¹ le dedicara un estudio seminal, ha fluctuado siempre su persona entre el aprecio de algunos (no en vano es el traductor del *Palmerín de Inglaterra*) y el desprecio de la mayoría por aprovechar obras ajenas que a veces intentaba hacer parecer como propias. Después del estudio de Moñino, otros estudiosos han seguido perfilando su biografía y aumentando o matizando su obra.²

Pero, empezando por el principio, debemos dar al menos unas mínimas coordenadas para situarlo como persona: de familia cristiana nueva (sus padres eran comerciantes y él mismo parece que se dedicó a tal oficio en un momento de su vida), aunque se dice noble en una obra autobiográfica que después citaremos, Hurtado nace en 1523 en Toledo.³ Si seguimos haciéndole caso, parece que se hizo soldado y que en 1541 participa en la jornada de Argel junto con el mismísimo emperador. En 1547 y 1548 publica

¹ Antonio Rodríguez Moñino, «El poeta Luis Hurtado de Toledo (1510-1598)», en *Relieves de erudición (del «Amadís a Goya»)*. Estudios literarios y bibliográficos, Valencia, Castalia, 1959, pp. 145-203.

² Así, entre otros, Elizabeth Greco, Luis de Cañigral, Víctor Infantes y últimamente José Vicente Salido, Jimena Gamba Corradine quien esto escribe. Remito a la bibliografía final.

³ Doy datos más precisos en mi trabajo «La importancia del medio toledano en la literatura del Siglo de Oro (El inédito *Teatro pastoril* de Luis Hurtado de Toledo)», en Manuel Casado Velader, Ruth Fine y Carlos Mata Indurán (coord.), *Jerusalén y Toledo: historias de dos ciudades*, Madrid, Iberoamericana, 2012, pp. 175-214, particularmente en las pp. 177-182. Amplió y corrijo aquí los datos aportados en ese trabajo.

las dos partes del *Palmerín de Inglaterra*, y en 1554 se hace cura de la parroquia de San Vicente (Toledo). Por su importancia como escritor, en 1576 responde al interrogatorio de Felipe II con el *Memorial de algunas cosas notables que tiene la Imperial ciudad de Toledo*, que le encarga el corregidor de la ciudad, Juan Gutiérrez Tello. Hacia 1582 es tutor de los hijos de la familia del secretario don Diego de Vargas. Muere en 1590 en su ciudad.

Para estudiar su bibliografía hay una frase que no puede quedar sin repetir: «Todo lo de ese Hurtado era hurtado» y otra que se me ocurre para definir su producción es la de Baroja, aplicada a Silvestre Paradox: «Aventuras, inventos y mixtificaciones», porque de todo tenía este clérigo toledano con ínfulas de nobleza y prurito de escritor⁴.

Un escritor chapado a la antigua manera de hacer literatura, porque Hurtado es crítico con los poetas del romancero nuevo, es decir con Cervantes y Lope, su manera de hacer literatura y su testimonio, no deja lugar a dudas del choque de la nueva manera con la manera antigua, la suya, por lo menos en lo que se refiere a la poesía. Así se refiere a sí mismo (Lusardo) en un momento preliminar de su *Teatro pastoril*, sin duda aludiendo a poetas como Lope o Vargas, porque este noble toledano don Luis de Vargas, hijo del secretario de Felipe II don Diego de Vargas es el que puso en contacto tanto a Hurtado con el Greco como con Cervantes:

no era este pastor Lusardo de aquellos que con importunas lamentaciones andan siempre publicando su pena con letras, coplas, rimas y otros metros encarecidos que casi exceden al humano sentimiento porque en estos se halla tan flaco el sufrimiento y tan ligero el gemido y tan muerta la esperanza que parecen indignos del amoroso fuego, pues la mayor fortaleza es que el alma resista a las passiones y que el cuerpo tenga esfuerzo en las penas; la otra es que este pastor Lusardo siempre se preció de andar solo y por palabras ni demostración jamás procuró ni consintió testigo de su gloria ni pena.⁵

Un especialista en escribir libros de literatura y, según mi opinión, en colaborar con las imprentas toledanas en la publicación de obras de ficción. Hurtado durante ciertos años parece el referente de las imprentas de la ciudad en lo que se refiere a obras literarias y al cultivo de la poesía. Termina obras que habían quedado incompletas, como la *Comedia de Preteo y Tibaldo* (1553), iniciada por el comendador Peralvárez de Ayllón, o las *Cortes de la Muerte* (1557), de Miguel de Carvajal; traduce otras como el famoso *Palmerín de Inglaterra* (1547-48), del portugués Fernando de Moraes, y cuida de la publicación de otras como las *Metamorphoses* (1578), de Ovidio, que parece ser obra de Jorge Bustamante.

Además, como he escrito en otro lugar, Hurtado tuvo mucho que ver en el hecho de que las imprentas toledanas publicasen libros de caballerías. El viejo clérigo toma

⁴ Véase Jimena Gamba Corradine, *Escrituras, hurtos y reelaboraciones de Luis Hurtado de Toledo (1523-1590): edición de su obra literaria y estudio de su obra impresa*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2014.

⁵ Luis Hurtado de Toledo, *Teatro pastoril*, en *Las trescientas*, ms. de 1582 conservado en la Biblioteca de la Universidad de Santiago de Compostela, con signatura M-107.

parte en obras que se citan en el *Quijote*, no siempre para bien, como por ejemplo: la de Agustín Alonso, *Bernardo del Carpio* (P. López de Haro, 1585); Francisco Garrido Villena, *Roncesvalles y los doce pares* (J. Rodríguez, 1583), *Palmerín de Ingalaterra* (F. de Santa Catalina o Caterina, 1547-48). Igualmente, a Hurtado le cabe un papel en la traducción de *Metamorfosis de Ovidio* (F. de Guzmán, 1578), y quizá en las ediciones del *Palmerín de Oliva* (P. López de Haro, 1580) y en la *Destrucción de Troya*, de J. Romero de Cepeda (P. López de Haro, 1584). Acaso también algún otro título, como veremos.

Se dedicó igualmente a continuar o glosar romances viejos, algunos de los cuales esperan todavía edición actual⁶; pero es sobre todo conocido por ser autor de obras de contenido alegórico, ya sean en prosa o verso: títulos como la *Égloga Silvana* (1553), las *Cortes de casto amor* y *Cortes de la muerte* (1557) o la inédita *Las trescientas* (1582) son representantes de ese gusto. En otras obras Hurtado esconde sucesos de su vida con la figura de la alegoría y escoge para sí mismo el nombre pastoril de Lusardo.

Pero el propio Hurtado escribió los sucesos de una vida en una novelita pastoril hasta hace poco inédita, el *Teatro pastoril en la ribera del Tajo edificado* (1582):

Sabrás, soberano pastor, que yo soy nacido en este monte Tolentino, de padres nobles, aunque no encumbrados mayores, mas de los ricos pastores de noble y real sangre, unos de los mejores del monte y serranía; poseyeron grandes rebaños y muchos pastores y zagales que oy florecen prósperamente en diversas riberas. Mis tiernos años fueron empleados en el ejercicio de las armas, de las cuales las cavañas de mis progenitores fueron abundosas, fui exercitado en ellas con tanta curiosidad y diligencia que aun agora por la experiencia y costumbre me atrevería a qualquiera cortesana gentileza. Poseí y enfrené hermosos caballos, contendí en los ensayos de guerra con valerosos príncipes y pastores y aun con el mismo monarca de los dos imperios me hallé escaramuçando en la llana vega. Con él pasé a Mauritania en la infelice jornada argeliana y con algunos africanos tuve contienda, de quien alcançé victoria. Retrocedí la carrera al ejercicio de mis padres de la mercancía y al fin, experimentado en varias tragedias de los trages mundanos, me recogí a la serranía en vida y officio pastoril, donde me fue encargado el mejor ganado deste monte y ribera. Y que a causa de mis exercicios, artes y costumbres o por los piadosos afectos que con otros pastores y con el ganado tratava, el supremo Amor me recibió por sacerdote de su templo, poco más de los veinte y dos años pasados del curso de mi jornada.

Las ovejas, como -amado pastor- te he significado, fueron muy preciadas, mas en su esquilmo poco provechosas, de aquí me sucedió así por los graves y nuevos cuidados como por mudar exercicio y costumbre que el alma encarcelada al officio que por necesidad había elegido se halló triste, melan-

⁶ Véase Víctor Infantes, «Toledo como urbe poética en pliegos renacentistas», en *Toledo: ¿ciudad viva?, ¿ciudad muerta?: simposio celebrado en el Palacio Lorenzana (26 al 30 de abril de 1983)*, Toledo, Universidad de Castilla La Mancha/Colegio Universitario de Toledo, 1988, pp. 513-521.

cólica y afligida porque el officio que el hombre administra se le encarga la necesidad humana, mas la afición a que su alma se inclina procede de su propia estrella. Padecí en esta tierna y cordial pasión algunos años de desasosiego, no que me fuesse natural antes muy estraña de la disposición de mi clima, sino que accidentalmente el espíritu apremiado me la causava. Busqué algunos accidentales remedios con que los sentidos fuesen adormidos, aunque no satisfechos y los accidentales cuidados suspendidos, como fueron conversaciones con hombres sabios y rostros de mugeres de valor, hermosas y discretas, exercicios de la casa y pesca, plantas, huertos y agrestes habitaciones, las cantilenas de las aves encarceladas, criança y granjería de muchas silvestres sabandijas, que en su fertilidad davan contento; libros historiales de hazañas de pastores y de griegas y fabulosas invenciones, versos y cantilenas que entre otros pastores celebrando la hermosura de algunas pastoras recitava. De todo lo qual para remedio desta pasión accidental que en algunos tiempos mi coraçón fatiga y sin alguna causa con lágrimas me ocupa solamente me ha quedado la lección de las historias y el alegre viso de algunas hermosas y prudentes figuras.

Esta es, amado Lucindo, -dixo el pastor Lusardo- la narración de mi fortunosa carrera, la qual me ha traído a tal edad y estado que ya se me han caído muchas tejas de la cubierta de mi cavaña, mellado parte de las piedras de mi molino y cubierto de blanca nieve la falda de la más estimada sierra de mi majada y, lo que más me fatiga, que con tan larga penitencia aun el amor saca pimpollos y brota renuevos de las ya viejas raíces deste árbol que por ley natural devía ser avergonçado con su corteza.⁷

Y acompaña su biografía con un recuento de su propia obra:

—Sabe, graciosa pastora, que conociendo el amor, mi inclinación de escribir en poesía como coronista de sus misterios los casos famosos que en sus reinos acontecían me hizo su secretario, al tiempo que quiso celebrar generales cortes en los palacios de Diana, siendo su gobernadora y presidente la divina Marcela y resultaron destas Cortes algunas pregmáticas tan rigurosas que por la observación dellas hubieron de adoleçer muchos galanes y damas, heridas de amor, y por esto me dio algunos de sus thesoros el casto amor y por su commisión yo les fabriqué dos Hospitales, cada uno para su estado, y porque del concurso de varias gentes que havían venido a estas cortes, la mayor parte de las posadas estaban ocupadas, mandome ansimesmo en la casa de Sabiduría edificar un alcázar llamado Espejo de gentileza para las damas y galanes que pretendían andar en su corte. Yo lo puse todo por obra juntamente con un Triumpho que en la entrada deste monte a su mayor ciudad hizo el Amor y a estar Cortes ayunté otras que en su reino havía hecho la muerte con todos los estados. Acabada esta jornada llamome el Amor diziéndome que, pues tanto tiempo le havía servido de secretario, justo era que yo fuesse galardonado como mi voluntad y servicios mere-

⁷ Luis Hurtado de Toledo, ms. cit., ff. lxx-xc.

cían, mas que tubiesse paciencia, que no podía ser de presente y que para mis gastos y entretenimientos él me assignava mi salario en los coraçones y accidental belleza de algunas simplezillas pastoras cuya librança pudiesse cobrar por años y tercios en processiones, campos y bodas, combites y estaciones devotas y seculares, hasta que el mayorazgo de una hermosísima y divina pastora se me diese por pago de mi largo servicio. Yo agradecí tiernamente al Amor esta voluntad y le supliqué me mudasse en officio de secretario, aunque no me cansava de su exercicio, sino por hallar en mis registros muchas falsedades que unas gentes a otras tratavan en sus reinos y que me parecía impossible la reformation mientras el interesse fuesse receptor de sus alcabalas.⁸

En efecto, conocemos buen número de obras que sabemos publicadas con intervención de Hurtado en Toledo, que responden, creemos, a su relación con diferentes imprentas, como muestra el siguiente esquema:⁹

- 1547-1548: IMPRENTA DE FERNANDO DE SANTA CATERINA O CATALINA
- 1547-1548: *Palmerín de Inglaterra*: el autor al lector. (Cuatro octavas acrósticas donde expresa su nombre, en la primera parte).
- 1548: *Tragedia Policiana*. (Antes del colofón, contiene unos versos de Hurtado al lector).
- 1553-1557: IMPRENTA DE JUAN FERRER
- 1553: *Comedia de Preteo y Tibaldo, de Perálvarez de Ayllón, agora de nuevo impresa y acabada* (Versos de Luis Hurtado de Toledo al discreto lector. Segunda ed., con los mismos versos: Valladolid: Bernardino de Santo Domingo).
- 1557: «Cortes de casto amor y cortes de la muerte con algunas obras en metro y prosa de las que compuso Luis Hurtado de Toledo». Incluye muchas obras: *Hospital de damas, Coloquio e prueba de leales, Espejo de gentileza, epístolas...* También las *Cortes de la muerte* (mismos datos editoriales en colofón).
- 1567-1582: IMPRENTA DE FRANCISCO DE GUZMÁN
- 1567: *Crónica del rey San Luis de Francia*, escrita por el sr. de Ionvila y quizá traducida por Jacques Ledel. (Contiene dos sonetos de Hurtado).
- 1578: *Las metamorphoses de Ovidio*, trad. de Jorge de Bustamante. (Un soneto de Hurtado a los lectores).

⁸ *Loc. cit.* Este breve currículum de Hurtado de Toledo cita las obras que escribió y publicó a su nombre, como las *Cortes de casto amor*, el *Hospital de enamorados* y el de amadores, el *Triunfo de amor*, la *Escuela de avisados*, las *Cortes de la muerte*.

⁹ Para lo cual amplió los datos que aporta Cristóbal Pérez Pastor, *La imprenta en Toledo*, Madrid, Imprenta y Fundación de Manuel Tello, 1887.

- [1582: *Las trescientas en defensa de ilustres mujeres*, de Luis Hurtado de Toledo. Ms. Bibl. Univ. Santiago (contiene varias obras, entre otras el *Teatro pastoril en la ribera del Tajo edificado*, *la Sponsalia de amor y sabiduría*, etc.). Manuscrito preparado para la imprenta, pero con algunos folios y portada ya impresa, a buen seguro por esta imprenta].
- 1583-1585: IMPRENTA DE PERO LÓPEZ DE HARO
- 1583: *Orlando furioso*, de Ariosto. Trad. de Jerónimo de Urrea. (Soneto de Luis Hurtado de Toledo en la nueva impresión y corrección).
- 1585: *Historia de Bernardo del Carpio*, de Agustín Alonso. (Publica Luis Hurtado de Toledo otro soneto en alabanza del esforzado caballero Bernardo del Carpio).
- 1585: Luis de la Cruz, *Historia de san Vicente en octava rima*. (Soneto de Luis Hurtado de Toledo al santo y al autor).
- 1589: IMPRENTA DE PEDRO RODRÍGUEZ
- 1589: *Historia de San Joseph en octavas*, a buen seguro obra suya, perdida.¹⁰

Es decir, que, hasta 1560, imprime Juan Ferrer en Toledo, pero a partir de esa fecha se da una relación con la imprenta que seguramente continúa esa labor en la ciudad, la de –a buen seguro– su pariente Miguel Ferrer, cuyas obras impresas detallo a continuación:

- 1562-1566: IMPRENTA DE MIGUEL FERRER
- 1562: *Crónica troyana*, traducción de Pero Núñez Delgado. Nuevamente corregida y enmendada.
El moro Abindarráez y la bella Jarifa
Libro del invencible caballero Lepolemo
- 1563: *Historia del caballero de la cruz, el príncipe Lepolemo*, libro segundo, de Pedro Luján (muerto en 1556). Quizá traducción de un original italiano de Pietro Lauro, de 1560.
Lo que ha pasado en Orán y Mazalquivir (Contiene un soneto de Luis Hurtado de Toledo).
- 1564 *Doctrina cristiana*
Tratado que se debe tener de los presos pobres
[Además de obras en latín]
- 1566: *El conde Fernán González y los siete infantes de Lara*
Libro de la verdad, donde se contiene doscientos diálogos que entre la verdad y el hombre se tratan sobre la conversión del pecador, de Pedro de Medina.
Compilación de la traslación del cuerpo de san Eugenio.

¹⁰ Que ha suscitado un curioso problema bibliográfico, pues Nicolás Antonio copió mal a Tamayo de Vargas, que daba la fecha correcta (1589) y escribió 1598, lo que hizo confundirse a los estudiosos posteriores.

En 1567, Hurtado está ya colaborando con la imprenta de Francisco de Guzmán, pero es más que probable que hasta ese año haya participado en los libros de literatura, de buena literatura, que publica Miguel Ferrer, y quiero llamar la atención precisamente sobre la novelita *El abencerraje* y el libro de caballerías *Lepolemo o El caballero de la cruz*, también mencionado por Cervantes en su escrutinio de la librería de don Quijote.¹¹

Además, fuera de las imprentas toledanas, Hurtado publica, en 1553, la obra de Joan de Segura: *Proceso de cartas de amores* (Alcalá, Juan de Mey), que contiene la Égloga Silvana del galardón de amor, compuesta y acabada por Hurtado. Y deja en forma de manuscrito el *Memorial de algunas cosas memorables que tiene... Toledo*, de 1576 (Ms. RAH.).

ENTRE CERVANTES Y HURTADO: UNA OBRA PERDIDA Y ENCONTRADA

He referido arriba que Cervantes menciona en el *Quijote* varias obras en las que Luis Hurtado tiene alguna responsabilidad, por ejemplo, hablando de los libros que tiene don Quijote y refiriéndose a Carlomagno y los doce pares, dice:

estoy por condenarlos no más que a destierro perpetuo, siquiera porque tienen parte de la invención del famoso Mateo Boyardo, de donde también tejió su tela el cristiano poeta Ludovico Ariosto; al cual, si aquí le hallo, y que habla en otra lengua que la suya, no le guardaré respeto alguno, pero, si habla en su idioma, le pondré sobre mi cabeza.¹²

Es decir, que Cervantes no guardaba respeto al *Orlando furioso* traducido en castellano. Quizá se refería, también, a esta versión restituida o castigada, en la que tuvo que ver Hurtado de Toledo. Curiosamente su portada nos muestra a un héroe loco que, inevitablemente, podía anticipar la figura de don Quijote, como reproduzco en el apéndice. Justamente la traducción se dedica a Ascanio Colonna, con el que tanto tuvo que ver Cervantes, pues no en vano es el destinatario de *La Galatea*, muy cercana en fechas.¹³ Ya sabemos que Hurtado publica un soneto «en la nueva impresión y corrección de *Orlando furioso*».

En la traducción de las *Metamorfosis* de Ovidio, desde antiguo considerada obra de Hurtado (1578),¹⁴ pudo encontrar Cervantes inspiración para su «Discurso de la Edad

¹¹ Es obra de Alonso de Salazar y se imprimió en 1521 como *Libro del invencible caballero Lepolemo*, pero también fue conocida como *El caballero de la cruz*. La cita de Cervantes no especifica si se refiere a este libro o a su continuación en italiano, titulada *Leandro el Bel*, que se publicó en castellano en 1563 como *Libro segundo del esforzado caballero de la Cruz*. Cf. Anna Bognolo, «El *Lepolemo*, Caballero de la Cruz y el *Leandro el Bel*», *Edad de Oro* 21 (2002), pp. 271-288.

¹² Miguel de Cervantes, *Quijote*, ed. Francisco Rico, Madrid, Real Academia Española, 2004, p. 63.

¹³ Véase Patricia Marín Cepeda, *Cervantes y la corte de Felipe II. Escritores en el entorno de Ascanio Colonna (1560-1608)*, Madrid, Polifemo, 2015.

¹⁴ Así lo dice el bibliógrafo Tomás Tamayo de Vargas en su *Junta de libros* (1624), y más modernamente Ga-

de Oro», porque así se lee en la obra, que también cuenta con un soneto del viejo clérigo:

Por este poderoso Dios, la primera edad fue luego criada de natura de oro. En aquel tiempo reinaban en la tierra verdad y justicia. Los hombres andaban seguros por todas partes y vivían en paz y sosiego, sin saber que era necesario rey ni alcalde, alguacil ni escribano, verdugo ni pregonero, porque todos vivían en mucha hermandad, tratando verdad y justicia. En este tiempo los hombres no sabían qué era torre ni castillo, lanza ni espada, arnés ni otras cosas desta calidad, porque vivían sin haber menester defensores. La tierra, que no era rota ni labrada (porque aún no sabían qué era azada, reja, arado ni otro algún instrumento de hierro) producía de sí misma, no siendo apremiada y sin fatiga humana todas las cosas necesarias a la vida y sustento de los hombres, los cuales con salváticas sustancias de los cerezos, manzanas, zarzas, moras y espinas, de cuya producción y de bellotas que del encina, árbol dedicado a Júpiter, caían, se contentaban.¹⁵

Como se ve, muy cercano también al citado discurso de don Quijote.¹⁶ Además, Cervantes elogia el *Palmerín*, como es sabido, aunque no por la traducción de Hurtado, dado que señala claramente que el original es portugués:

esa palma de Inglaterra se guarde y se conserve como a cosa única, y se haga para ello otra caja como la que halló Alejandro en los despojos de Darío, que la diputó para guardar en ella las obras del poeta Homero. Este libro, señor compadre, tiene autoridad por dos cosas: la una, porque él por sí es muy bueno, y la otra, porque es fama que le compuso un discreto rey de Portugal. Todas las aventuras del castillo de Miraguarda son bonísimas y de grande artificio; las razones, cortesanas y claras, que guardan y miran el decoro del que habla con mucha propiedad y entendimiento.¹⁷

Y deplora también la continuación del *Lepolemo*:

Abriose otro libro, y vieron que tenía por título *El caballero de la Cruz*. Por nombre tan santo como este libro tiene, se podía perdonar su ignorancia; mas también se suele decir tras la cruz está el diablo: vaya al fuego.¹⁸

Así pues, no es improbable que Cervantes conociera algunas obras de Hurtado, escritor sobre el que parece no tenía muy buena opinión. Ambos tenían más de un punto en común: el caballero toledano también poeta don Luis de Vargas y el cardenal Co-

yangos. Cf. Pérez Pastor, *La imprenta en Toledo*, ed. cit., p. 139. Hoy está demostrado que no le corresponde la traducción a Hurtado, sino a Jorge de Bustamante.

¹⁵ Luis Hurtado de Toledo, *Las metamorphoses de Ovidio*, Madrid, Viuda de Alonso Martin, 1622, ff. 16v^o-17.

¹⁶ Miguel de Cervantes, *Quijote*, ed. cit., p. 98.

¹⁷ Miguel de Cervantes, *Quijote*, ed. cit., p. 64.

¹⁸ *Loc. cit.*

lonna¹⁹. Pero hoy podemos añadir a estos puntos de contacto uno más, porque hemos encontrado una nueva obra del clérigo Hurtado, que puede guardar alguna relación con Cervantes, y más concretamente con su comedia *El gallardo español*.

La pista nos la daba el bibliógrafo Tomás Tamayo de Vargas, en cuya *Junta de libros* mencionaba a nombre del viejo Hurtado las siguientes obras, indicando en algunas la participación que le cupo:

- Tradujo las *Transformaciones de Ovidio*. Toledo: Francisco de Guzmán.
- Acabó la *Comedia de Preteo y Tbaldo*.
- Égloga Silvana. Valladolid: Bernardino de Sahagún.
- Cortes de casto amor y Cortes de la muerte*. Toledo: Juan Ferrer, 1557.
- Historia de san Josef en octavas*. Toledo: Pedro Rodríguez, 1589.²⁰

Pero el manuscrito autógrafo de la *Junta de libros* que se conserva hoy en la Biblioteca de la Universidad de Oviedo añade además en su margen otra obra: *Lo que ha pasado en Orán y Mazalquivir desde que el rey de Argel le cercó hasta su retirada por la armada de su Majestad el año 1563*. Toledo: Francisco de Guzmán, el mismo año, es decir, 1563.²¹

Se ve que el dato no pasó a Nicolás Antonio porque no siguió el citado manuscrito autógrafo, sino alguno de los dos que se conservan en distintas bibliotecas (probablemente el de la BNE). Ni tampoco pasó a los bibliógrafos posteriores como Rodríguez Moñino u otros. Además, se equivoca el bien informado Tamayo en la imprenta, porque ese libro, que existe, no se imprimió en la imprenta de Francisco de Guzmán, sino en la de Miguel Ferrer. Y en efecto, ha aparecido la obrita, que se conserva hoy en la Biblioteca Nacional de Francia.²² Se trata de un impreso en cuarto, de 12 folios, que cuenta con una hermosa portada (que reproduzco en el apéndice) y presenta tipografía gótica. La descripción de su portada es como sigue:

Grabado ovalado que representa el busto de un guerrero, con el cabello despeinado. En los laterales la leyenda del salmo 117, 16: «Dextera Domini fecit virtutem [izquierdo] / Dextera Domini Librerauit me [derecho]». Debajo de todo ello:

¹⁹ Lo hemos tratado con más detalle en nuestro trabajo «Él *scribe come pinta*. Entre Cervantes, El Greco y otros ingenios en Toledo», *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, XCII (2016), pp. 225-241.

²⁰ Tomás Tamayo de Vargas, *Junta de libros*, ed. Belén Álvarez García, Madrid, Iberoamericana, 2007. La última obra ha dado origen a un curioso problema bibliográfico, al confundir Nicolás Antonio 1598 por el año 1589, lo que ha llevado a los estudiosos posteriores a creer que existía esta edición, ocho años posterior a la muerte de Hurtado (1590).

²¹ Tomás Tamayo de Vargas, *Junta de libros*, ed. cit., s/v.

²² Bibliothèque Nationale de France, Paris: Département Réserve des livres rares, 4-OI-68, que por error en la descripción que aparece en internet da a la obra el año de 1558, confundiendo los números romanos (v por x). Puede consultarse ahora en Gallica: http://gallica.bnf.fr/services/engine/search/sru?operation=searchRetrieve&exact_Search=false&collapsing=true&version=1.2&query=dc.title%20all%20%22campo%20de%20Oran%22%20&suggest=10.

[*Adorno tripográfico*] Lo que ha passado en el campo / de Oran y Almarçauquir dende / q el Rey de Argel le cerco hafta que fue retirado huyē / do por los caualleros y armada de su Mageftad cō la / memoria de algunos caualleros auētureros que / fueron en esta jornada a seruir a su mageftad. / En efte año de .M.d.lxiii. Impresso en Toledo cō li=/cencia en cafa de Miguel Ferrer.

Esta foliado en la parte baja del folio con las signaturas aij, aiiij, Av. Faltan todas las demás hasta la que debería ser biiij v°. La obra termina en ese folio con la leyenda latina: “Laus et honor soli Deo”.

El impreso lleva en [aj v°] un curioso soneto (nada menos que de quince versos), al estilo de los que Hurtado hace anteceder a otras obras “suyas”, dice así:

Soneto de Luis Hurtado de Toledo al muy ilustre señor don Martín de Córdoba, visorrey y general de su majestad en África.

A tal grado llegó el valor y estima,
ilustre cordobés, de tu cuidado,
que en todo el mundo precio no he hallado
que pague tu saber y tu alta cima.
5 Témele el enemigo, porque encima
combate del que huye en campo armado;
mas témente muy más a ti cercado
por ver que de animosos eres prima.
10 Dios te prospere y haga venturoso,
Dios te dé estado alegre y muy contento,
Dios te haga en batallas muy dichoso,
Dios te conceda igual el casamiento,
Dios, que a los buenos da inmortal reposo,
guíe tu fuerte brazo y pensamiento
15 para ensalzar su fe como animoso.²³

La obra no tiene desperdicio, porque su portada se aprovecha para otro libro de Hurtado, publicado por imprenta diferente: el *Orlando furioso* traducido por Urrea, pero enmendado y dedicado al cardenal Ascanio Colonna, en la nueva impresión toledana de 1583. En efecto, se han suprimido las palabras latinas que rodean la orla, pero el grabado es el mismo, como se muestra en la correspondiente imagen.

Cuenta, como es fácil adivinar, los sucesos que tuvieron lugar en el cerco de Orán y Mazalquivir en 1563, cerco en el que destacaron dos hermanos famosos: don Alfonso

²³ Luis Hurtado de Toledo, *Lo que ha pasado en el campo de Orán*, Toledo, Miguel Ferrer, 1563, f. aj v°. Dicho soneto es hasta ahora desconocido y falta en los estudios sobre la producción poética de Hurtado.

y don Martín de Córdoba y Velasco,²⁴ pero para Hurtado es este último quien merece todo el protagonismo, frente a su hermano Alfonso, conde de Alcaudete y gobernador de Orán.

Cervantes conocía a don Martín de Córdoba y entre los dos puede haber algunos parecidos, según han escrito los estudiosos: ambos estuvieron presos en Argel, ambos fueron liberados y ambos se encontraron en el norte de África, cuando la misteriosa embajada del autor del *Quijote*, por encargo del rey, en 1581.²⁵ Durante los años de cautiverio de Cervantes, escribe Gómez Canseco, en su tercer intento de fuga, “probó a enviar un emisario a su entonces gobernador, don Martín de Córdoba”.²⁶

Y en *El gallardo español*, Cervantes habla de don Martín con admiración:

¡Oh, invicto,
don Martín generoso! [...]
¡Vive Dios que eres bravo caballero!²⁷
En vuestro pecho mora,
famoso don Martín, la valentía.²⁸

Sabemos que por la defensa que hizo en 1563 de la plaza y puerto de Mazalquivir fue promovido a otros cargos y honores y en 1568 casó con doña Jerónima de Navarra, marquesa de Cortés, y se le nombró mariscal de Navarra y marqués de Cortés, con la encomienda de Hornachos, según escribe Garibay en su *Compendio historial* (1571), que remacha:

Este don Martín es aquel fuerte caballero que el año pasado de sesenta y tres hizo en el castillo de Mazalquivir aquella y memorable resistencia contra todo el poder del rey de Alger y de sus moros y turcos, enemigos de la santa fe.²⁹

²⁴ Véase María José Rodríguez Salgado, «El león animoso entre las balas. Los dos cercos de Orán a mediados del siglo XVI», en Miguel Ángel de Bunes Ibarra y Beatriz Alonso Acero (coords.), *Orán. Historia de la corte chica*, Madrid, Polifemo, 2011, pp. 13-54. También Luis Gómez Canseco, «Lectura de *El gallardo español*», en Miguel de Cervantes, *Comedias y tragedias*, Madrid, Real Academia Española, 2015, II, p. 63.

²⁵ Cf. Luis Astrana Marín, *Vida ejemplar y heórica de Miguel de Cervantes Saavedra: “Desempeñada en Orán su comisión política, hallábase de regreso a fines de Junio en Cartagena. Allí presentó, el día 26, la otra Real Cédula, por los restantes 50 ducados, librados en el pagador de las armadas, que le fueron satisfechos. Y salió para Lisboa a dar cuenta de su misión, en cuya ciudad había verificado su entrada solemne, bajo arco suntuoso, don Felipe el 29 de Junio. Conferenció CERVANTES en Orán con don Martín de Córdoba, general de aquella plaza, que ya sabemos era muy amigo suyo, pues se trata de la misma persona a quien en Marzo de 1578 envió desde Argel, secretamente, un moro con cartas para él y otras personas principales, “sus amigos y conocidos de Orán”, cuando su tercera tentativa de fuga. Grata, pues, le sería allí su estancia en aquellos primeros días de la segunda quincena de Junio de 1581”* (Madrid, Intituto Editorial Reus, 1948, III, pp. 145-147).

²⁶ Luis Gómez Canseco, «Lectura de *El gallardo español*», en *op. cit.*, p. 61.

²⁷ Miguel de Cervantes, *El gallardo español*, ed. Luis Gómez Canseco, en Miguel de Cervantes, *Comedias y tragedias*, Madrid, Real Academia Española, 2015, II, pp. 45-46.

²⁸ *Ibid.*, p. 126.

²⁹ Esteban de Garibay, *Compendio historial*, Amberes, Cristóphoro Plantino, 1571, libro 30, f. 646.

Murió mucho más tarde, en 1604, acaso el hecho que pudiera hacer pensar a Cervantes en escribir una comedia que lo escogiera como protagonista, aunque desplazando ese protagonismo a un personaje inventado: don Fernando de Saavedra. Su pobre hermano, don Alonso de Córdoba, fue promovido a virrey de Navarra pero murió a los tres meses (en 1564) y apunta Garibay que “viniendo tísico y muy flaco, no tardaron en abreviarse sus días”,³⁰ sin embargo Hurtado no dice nada de esto, como si no importara el hermano en su relación y creo que todo su mérito se lo traspasa a don Martín en la misma.

Sabemos que Cervantes pudo inspirarse en diferentes testimonios para componer la parte histórica de la comedia.³¹ Acaso también leyera o supiera de esta obra de Hurtado, pues alguna relación encontramos entre las obras de ambos:

Cervantes: *El gallardo español*, pp. 104-105.

Turcos cubren el mar, moros la tierra; /
don Fernando de Cárcamo al momento / a
San Miguel defienda, y a la guerra / se dé
principio con furor sangriento. / *Mi herma-*
no, que en Almarza ya se encierra, / mostrará
de quién es el bravo intento; / que este pe-
rro, que nunca otra vez ladre, / es el que en
Mostagán mordió a su padre.

Hurtado: *Lo que ha pasado en Orán*, ff. [avij]
v^o y [avij].

Domingo veinte y tres de mayo dieron
un bravo asalto a Almarza, mas el valeroso
don Martín y don Fernando de Cárcamo,
que dentro estaba, lo hicieron tan animosa-
mente que aunque duró seis horas la pelea,
se defendieron y mataron muchos de los
contrarios.

Y estos otros textos que hablan también de topónimos que aparecen en la comedia cervantina:

Como vio el conde que el enemigo se había pasado a combatir el fuerte de San Salvador y que se acercaba a Almarzaquivir, salió don Martín con una pequeña compañía de animosos caballeros, entre los que iba el capitán don Hernando de Cárcamo y don Juan de Cárcamo, un caballero de Córdoba y otros ansimesmo de Toledo y Andalucía.³²

Miércoles dos de junio, tornaron a batir a Almarzaquivir por dos partes, echando por la mar tres galeras y tres galeotas, las mejores; mas don Martín y don Fernando de Cárcamo los trataron de tal manera que, matando muchos del campo, también les echaron a hondo una galera y dos galeotas.³³

³⁰ *Ibid.*, f. 646. Pero “flaco, moreno y desfigurado” es como se pinta a su hermano don Martín en *Lo que ha pasado en Orán*, 1563, f. bij v^o.

³¹ Gómez Canseco apunta las obras de Luis de Mármol Carvajal o Baltasar de Morales, también el testimonio oral del cautivo Francisco de Valencia o los que pudiera recabar durante su estancia en Orán en 1581. Cf. Gómez Canseco, «Lectura de *El gallardo español*», *op. cit.*, p. 63.

³² Luis Hurtado de Toledo, *Lo que ha pasado en el campo de Orán*, ed. cit., 1563, f. [aiv].

³³ *Ibid.*, f. [b].

CONCLUSIÓN

En lo que se refiere a la autoría de la obra: Hurtado reconoce que un caballero presente en los hechos le ha referido lo que él ha dado a la imprenta. Así dice la última página del impreso:

Estas cosas son las más verdaderas que pudo notar y alcanzar un caballero de Toledo que a la mayor parte dellas estuvo presente, dexando libre el papel y pluma para los que más que aquesto saben de esta jornada.³⁴

Es evidente que ese caballero no pudo ser Hurtado, que desde hacía al menos varios años era ya cura en San Vicente. Parece, pues, que estamos ante otra obra ajena que el viejo Hurtado ha preparado para que se publique. ¿Qué grado de autoría se le podría dar? Puede que el mismo que en otros libros anteriores: acaso nuestro escritor ha dado forma a lo que era un relato oral de un participante toledano en los hechos, y desde luego es seguro que lo ha llevado a su imprenta habitual en esos años (la de Miguel Ferrer) y ha dispuesto todo para que se publique, como si de un pliego noticiero se tratara, adornándolo con un grabado que representa a su héroe, al que dirige también un soneto de su cosecha.

En *Lo que ha pasado en Orán* se nos transmite un relato muy circunstanciado de lo que pasa día a día en el asedio de estas dos plazas españolas, desde el domingo de Ramos, que es cuando empieza, hasta la victoria final el martes 8 de junio, cuando huyen los árabes desamparando el campo. En cada una de sus 25 hojas prácticamente se menciona al “valeroso don Martín de Córdoba”, como si de un epíteto épico se tratara. Él es el verdadero héroe, por encima de su hermano Alfonso el gobernador de Orán, y aparece al final “flaco, moreno y desfigurado, que apenas podía ser conocido”, herido en el rostro, pero sin querer reposar. Así, “herido, flaco y cansado” recibió el 9 de junio a todos los que entraron en Orán, como si su hermano el gobernador no tuviera ningún papel. Decididamente, la obra de Hurtado se escribe para mayor gloria de don Martín. Basta con revisar las veces que se le cita en la obra, que es prácticamente en todos sus folios, a diferencia de la mínima referencia a su hermano. Y a continuación de él, los capitanes don Fernando de Cárcamo y Viveros (que se presenta como “astuto y prudente”, “bueno”, “buen viejo”).

Hurtado escribe y publica esta obra cuando los hechos estaban aún calientes, en el mismo año en que sucedió, no como *El gallardo español*, escrita mucho tiempo después y que por eso mismo literaturiza la historia. Por eso mismo, el papel que Cervantes da a don Fernando de Saavedra en su comedia es igual de heroico que el que da Hurtado a don Martín, y acaso se podría sugerir que la muerte de este en 1604 diera pie a Cervantes para imaginar a su héroe, copiando el arroyo del de Córdoba para crear una figura literaria, sin duda muy cercana a sí mismo.³⁵

³⁴ *Ibid.*, f. [bii] vº.

³⁵ Es controvertido el asunto de la fecha, pero los críticos suelen señalar hacia 1605 o un poco después. Cf.

¿Pudo Cervantes conocer esta nueva obra de Hurtado y utilizarla en su comedia? Es posible, pero no lo podemos asegurar, de hecho hay algunos fragmentos de *El gallardo español* que recuerdan lo que escribe Hurtado (la cita de don Martín y los caballeros Cárcamo), pero Cervantes parece trasladar las valentías de Martín de Córdoba al personaje inventado don Fernando de Saavedra, verdadero protagonista de la obra dramática, como Córdoba lo es de la relación de Hurtado, que se presenta como veraz frente al «mezclar verdades con fabulosos inventos» de Cervantes. ¿Había leído Cervantes el nuevo texto promovido por Hurtado? No es improbable, aunque echa un poco para atrás que el autor del *Quijote* se refiera al fuerte de San Miguel, mientras Hurtado alude al de San Salvador.

Pero, en cualquier caso, esta nueva obra de Hurtado, que se tiene que sumar con la misma prudencia que el resto a su quehacer literario, viene a tender un nuevo puente entre él y Cervantes. Tenían ambos un amigo común: el caballero toledano Luis de Vargas Manrique, muy probablemente discípulo del viejo clérigo y amigo, a buen seguro, de Cervantes (incluye poemas laudatorios en *La Galatea*) y de Lope de Vega, los dos autores del romancero nuevo. Por otra parte, la relación de todos con Ascanio Colonna es también evidente; pero Cervantes seguramente despreciaba la literatura de Luis Hurtado, ya fuera propia o hurtada, y esta nueva obra, centrada en un personaje amigo, como don Martín de Córdoba, que también aparecía en *El gallardo español*, nos sirve hoy para tender otro puente entre ambos escritores.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

Fuentes

- Cervantes, Miguel de (2004): *Don Quijote de la Mancha*, ed. Francisco Rico, Madrid, Real Academia Española, 2004.
- (2015): *El gallardo español*, ed. Luis Gómez Canseco, en *Comedias y tragedias*, Madrid, Real Academia Española, I, pp. 21-131.
- Garibay, Esteban de (1571): *Compendio historial de las crónicas y universal historia de todos los reines de España*, Amberes, Cristóphoro Plantino.
- Hurtado de Toledo, (1563): *Lo que ha pasado en el campo de Orán y Almarzaquivir*, Toledo, Miguel Ferrer.
- (1622): *Las metamorphoses o transformaciones de... Ovidio*, Madrid, viuda de Alonso Martín.
- (1582): *Teatro pastoril*, en *Las trescientas*, ms. de 1582 conservado en la Biblioteca de la Universidad de Santiago de Compostela con signatura M-107.
- Tamayo de Vargas, Tomás (2007): *Junta de libros*, ed. Belén Álvarez García, Madrid, Iberoamericana.

Gómez Canseco, «Lectura de *El gallardo español*», *op. cit.*, p. 62.

Crítica

- Astrana Marín, Luis (1948): *Vida ejemplar y heroica de Miguel de Cervantes Saavedra*, Madrid, Intituto Editorial Reus, III.
- Bognolo, A. (2002): «El *Lepolemo*, Caballero de la Cruz y el *Leandro el Bel*», *Edad de Oro*, 21, pp. 271-288.
- Canosa Hermida, Begoña (1998): «Estudios sobre *Sponsalia de Amor y Sabiduría*, de Luis Hurtado de Toledo», *Revista Lemir*, 2 (<http://parnaseo.uv.es/Lemir/Textos/Sponsalia/Estudio.html>).
- Cañigral Cortés, Luis (2000): «Misticaciones en Luis Hurtado de Toledo y Luisa Sigea: Francesco Tanzí, Vincenzo Calmeta y Brantôme», *Calamus renascens: Revista de humanismo y tradición clásica* 1, pp. 31-52.
- Gallica = *Catálogo de la Biblioteca digital de la Bibliothèque nationale de France* (gallica.bnf.fr).
- Gamba Corradine, Jimena (2014): *Escrituras, hurtos y reelaboraciones de Luis Hurtado de Toledo (1523-1590): edición de su obra literaria y estudio de su obra impresa*, tesis doctoral, Salamanca, Ediciones Universidad Salamanca, 2014.
- (2012): «Plagios, equívocos e intervenciones editoriales de Luis Hurtado de Toledo», en Natalia Fernández Rodríguez y María Fernández Ferreiro (coord.), *Literatura medieval y renacentista en España: líneas y pautas*, Salamanca, Universidad de Salamanca/Sociedad de Estudios Medievales y Renacentistas (SEMYR), pp. 563-574.
- (2016): «'Robando la fruta de ajenos huertos': representación autorial y hurtos literarios en Luis Hurtado de Toledo», *Studia Iberica et Americana*, 3, pp. 369-392.
- Gómez Canseco, Luis (2015): «Lectura de *El gallardo español*», en Miguel de Cervantes, *Comedias y tragedias*, Madrid, Real Academia Española, II, pp. 63-73.
- Greco, Mary Elizabeth (1977): *Luis Hurtado de Toledo: a Biographical-Critical Study and an Edition of his «Trescientas en defensa de illustres mujeres»*, tesis doctoral, Berkeley, Universidad de California.
- Infantes de Miguel, Víctor (1988): «Toledo como urbe poética en pliegos renacentistas», en *Toledo: ¿ciudad viva?, ¿ciudad muerta?: simposio celebrado en el Palacio Lorenzana (26 al 30 de abril de 1983)*, Toledo, Universidad de Castilla-La Mancha, Colegio Universitario de Toledo, pp. 513-521.
- López Poza, Sagrario (1993): «Las *Trescientas* de Luys Hurtado, manuscrito de la Biblioteca de la Universidad de Santiago», *Salina*, 7, pp. 49-55.
- Madroñal Durán, Abraham (2016): «Él *scribe come pinta*. Entre Cervantes, El Greco y otros ingenios en Toledo», *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, XCII, pp. 225-241.
- (2012): «La importancia del medio toledano en la literatura del Siglo de Oro (El inédito *Teatro pastoril* de Luis Hurtado de Toledo)», en Manuel Casado Velarde, Ruth Fine y Carlos Mata Induráin (coord.) *Jerusalén y Toledo: historias de dos ciudades*, Madrid, Iberoamericana, pp. 175-214.
- Marín Cepeda, Patricia (2015): *Cervantes y la corte de Felipe II. Escritores en el entorno de Ascanio Colonna (1560-1608)*, Madrid, Polifemo.
- Níder, Valentina y Valdés, Ramón (eds.) (2000): *Hospital de neçios, de Luis Hurtado de Toledo*, Viareggio-Luca, Mauro Baroni Editore.
- Pérez Pastor, Cristóbal (1887): *La imprenta en Toledo*, Madrid, Imprenta y Fundición de Manuel Tello.
- Rodríguez Moñino, Antonio (1959): «El poeta Luis Hurtado de Toledo (1510-1598)», en *Relieves de erudición (del «Amadís a Goya»)*. *Estudios literarios y bibliográficos*, Valencia, Castalia, pp. 145-203.
- Rodríguez Salgado, María José (2011): «'El león animoso entre las balas'. Los dos cercos de Orán a mediados del siglo XVI», en Miguel Ángel de Bunes Ibarra y Beatriz Alonso Aceiro (ed.), *Orán. Historia de la corte chica*, Madrid, Polifemo, pp. 13-54.
- Salido López, José Vicente (2014): «El *Hospital de Amor* en la tradición hispánica: aproximación a los problemas de autoría», *Revista de literatura*, 76, 152, pp. 447-465.
- (ed.) (2013): *Hospitales de enamorados*, de Luis Hurtado de Toledo, Madrid, Iberoamericana.

[Abraham Madroñal]

Vegue y Goldoni, Ángel (1928): «Apuntaciones para la biografía de Luis Hurtado de Tole-

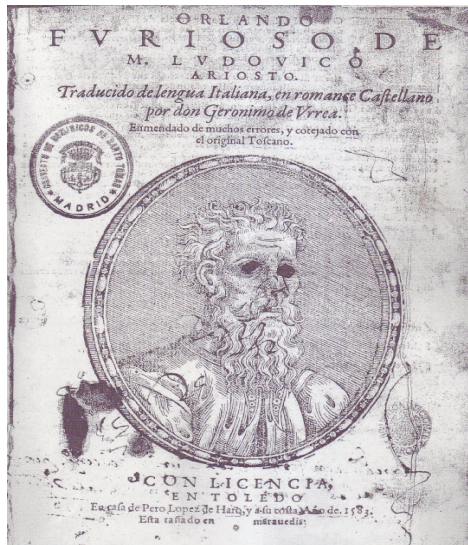
do», en *Temas de arte y literatura*, Madrid, Imprenta Iris, pp. 58-59.

APÉNDICE

1. Aprovechamiento de un grabado.



Lo que ha pasado en el campo de Orán (Toledo: Miguel Ferrer, 1563)



Orlando furioso (Toledo: Pero López de Haro, 1583)

Índice de nombres propios de *Lo que ha pasado en el campo de Orán*:

- Abad de Lupiana, avj v°, bij
Bazán, Don Álvaro de, avj v°
Cárcamo, Fernando de (capitán), aiv, avij, b,
bij v°
Cárcamo, Juan de (caballero de Córdoba), aiv
Castro (mulato), aij v°
Córdoba, Alonso de (conde de Alcaudete), aij
Córdoba, Martín de, aj v°, aij v°, aij, aiv, av v°,
avj, avij, avij v°, avij, b, b v°, bj, bij v°, bij
Deán de Cartagena, avj v°
Del Hierro (capitán), aij v°
Don Jorge, bij
Doria, Andrea, bij
Duque de Saboya, bij
Fajardo de la Cueva, Luis (marqués de los
Vélez), avj v°, avij, bij
Fernández, Gil (capitán), aij v°
Fernández, Gaspar(piloto), av, b
Hernández, Alonso (barca), b, bj, bj v°, bij
Mendoza (capitán), av v°, avj
Mendoza, Francisco de (general), bij
Ochoa, (patrón), av, b
Peralta (capitán), aij v°
Renegado musulmán, aij v°
Renegado cristiano, avij
Rey de Argel, aij, aij, aij v°, aiv v°, avij v°,
bij v°
San Juan, Juan de (capitán), avj v°, bij
Sánchez, Juan (alférez de Cartagena), avj
Tejeda (capitán), avj v°
Torres, Pedro de (capitán), avj v°
Viveros (capitán), aij v°, av v°, avj
Zapata, Francisco (capitán), avj

DOS VIDAS DE DULCINEA (ENTRE CERVANTES Y AVELLANEDA)

MARÍA ZAMBRANA PÉREZ
Universidad de Huelva

A modo de introducción, debo aclarar que, cuando hablemos de vida –o vidas– de Dulcinea, lo haremos en un sentido metafórico, pues no la llegamos a conocer más allá del discurso o el pensamiento de otros personajes: Dulcinea, de considerar que vive, lo hará siempre dentro de los márgenes de la ficción. Esta ficción es necesaria para la construcción del personaje principal, don Quijote de la Mancha, que no solo precisa de ella para configurarse a sí mismo, sino que la necesita para dar validez a ese universo caballeresco en el que vive y en el que nos sumerge.

En defensa de lo propuesto, lo primero que haré será diferenciar a Aldonza Lorenzo de Dulcinea del Toboso en tanto que ambas figuras nacen de diversas realidades. Para ello, me sitúo en el primer momento de la narración, donde como lectores nos encontramos con un hidalgo cuyo nombre desconocemos y que decide, por su propia voluntad, pasar a ser don Quijote de la Mancha: “en efecto, rematado ya su juicio, vino a dar en el más extraño pensamiento que jamás dio loco en el mundo, y fue [...] hacerse caballero andante” (I, 1: 30-31).¹ Lector de caballerías, es don Quijote conocedor de los requisitos que debe cumplir para dedicarse a desfacer agravios: será el más definitorio de todos ellos, el del enamoramiento, el que exponga el último.

La creación de la moza labradora procedería del primer autor del *Quijote* de 1604: “Llamábase Aldonza Lorenzo, y esta le pareció ser bien darle título de señora de sus pensamientos” (I, 1: 33), al igual que lo había sido la introducción en la narración del viejo hidalgo de la Mancha. Sin entrar aquí a comentar el tema de la autoría múltiple

¹ Todas las citas van por Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, ed. Francisco Rico, Madrid, Real Academia Española/Asociación de Academias de la Lengua Española, 2015.

del texto, veo importante precisar que quien nos introduce a la aldeana es el primero de ellos, pues nos la describe como “de muy buen parecer” (I, 1: 33), imagen que cambiará posteriormente con la introducción de Cide Hamete y con la descripción de Sancho Panza, como apunta Mayoral y como ahora comentaremos.²

Al mismo tiempo, es don Quijote el que crea la idea de Dulcinea del Toboso, y no Alonso Quijano,³ a quien no encontraremos más en la narración hasta su acabamiento melancólico, vuelto ya a la aldea tras su tercera salida.

La creación de la dama –dama que nunca aparecerá físicamente en la obra– se nos presenta en el texto de la siguiente forma: “y, buscándole nombre que no desdijese mucho del suyo y que tirase y se encaminase al de princesa y gran señora, vino a llamarla «Dulcinea del Toboso» [...]: nombre, a su parecer, músico y peregrino y significativo” (I, 1: 33). Me detengo aquí para marcar una de las grandes complejidades que presenta esbozar una biografía de Dulcinea: su creación, que parte de un ente que presuponemos físico, pero cuya presencia en la obra tampoco se da, y que se configura metafísico para don Quijote, en ninguno de los casos es voluntaria, como sí fue la creación del caballero para Alonso Quijano. Esto es, la moza de la Mancha en ninguno de los casos será consciente de esta transformación que ha sufrido: de ahí, también, que desde el primer momento se fragüe como un actante polimórfico y proteico.

En segundo lugar, también respecto a las creaciones, debemos cuestionarnos de dónde surgen las imágenes que nos llegan tanto de Aldonza como de Dulcinea. En este contexto, la imagen primera que tenemos de Dulcinea procede de don Quijote y se enmarca en la repetición de tópicos petrarquistas, tal como se muestra en la conversación con Vivaldo (I, 13).⁴ Sin embargo, no se mantiene siempre la misma descripción: va cambiando a medida que el texto avanza (más aún en la segunda parte de la obra), algo que el propio don Quijote se encarga de justificar alegando que la pinta en su imaginación como la desea, así en belleza como en principalidad (I, 25: 244). De forma previa y paralela, hemos aceptado como lectores esta construcción de Dulcinea cuando, también el caballero, nos ha dicho que la importancia está en que sin verla lo hemos de creer (I, 4: 53).

En cuanto a la imagen de Aldonza, será Sancho quien, en Sierra Morena, nos dibuje a la aldeana una vez don Quijote le ha confesado en quién se ha basado para crear a su soberana y alta señora. El escudero dirá entonces que “es moza de chapa, hecha y derecha y de pelo en pecho [...]. ¡Oh hideputa, qué rejo que tiene, y qué voz! [...] Y lo

² Cuando en el capítulo 1, 9 aparece un segundo «yo», se introduce a Dulcinea del Toboso y se dice: “está, como he dicho, aquí en el margen escrito esto: «esta Dulcinea del Toboso, tantas veces en esta historia referida, dicen que tuvo la mejor mano para salar puercos que otra mujer de toda la Mancha»” (I, 9: 86). Marina Mayoral, «La imagen física de las mujeres en el *Quijote*», en *El Quijote en clave de mujeres*, Madrid, Editorial Complutense, 2005, p. 417.

³ Pese a que su nombre, como digo, no se conoce hasta el último capítulo de la edición de 1615, me permito adelantarlo para facilitar el entendimiento del ensayo.

⁴ “En ella se vienen a hacer verdaderos todos los imposibles y quiméricos atributos de belleza que los poetas dan a sus damas” (I, 13: 115).

mejor que tiene es que no es nada melindrosa, porque tiene mucho de cortesana: con todos se burla y de todos hace mueca y donaire" (I, xxv: 242).

Como vemos, ya dentro del propio *Quijote* I no solo hay una vida para Dulcinea: desde su creación, entendemos que es un ente dual; además, y sin entrar ahora en ello por falta de espacio, cada personaje introducirá en la narración una idea de Dulcinea, estando a veces, tras esta idea de Dulcinea, Aldonza Lorenzo. Sobre ello escribe Julio Torres:

Dulcinea del Toboso no existe, don Quijote la inventa, y a partir de esa invención, otros personajes inventan también sus propias Dulcineas. La más conocida de todas quizá sea Aldonza Lorenzo. Pero Aldonza Lorenzo no debe ser confundida con Dulcinea del Toboso, aunque es opinión común que ésta es una idealización de aquella.⁵

Así, característica común es que siempre se construye su imagen desde el discurso del otro pues, como vengo insistiendo, no aparecerá en la obra para abanderar su "yo sé quién soy".

Ante esta amalgama de perspectivas, pudiéramos pensar en relacionar tanto a Aldonza como a Dulcinea con el caso que ocupa a Sancho y don Quijote concerniente a la bacía y al yelmo. Sin embargo, lo que para Américo Castro era el caso extremo del *Quijote* en lo que respectaba a la realidad oscilante⁶ y que se resolvía felizmente bajo la etiqueta de "baciyelmo" no tiene relación aquí, ya que en primer lugar no estamos ante un objeto, sino ante un sujeto y, en segundo lugar, tampoco se trata de algo físico, sino metafísico.

Hago un alto en tanto que es importante cuestionar si puede ser considerada personaje dentro del *Quijote*, precisamente porque no llega a aparecer físicamente dentro de la obra: lo que conocemos de ella es lo que nos llega a través de lo que otros dicen, piensan o inventan de ella. Ante esto, Lamberti agrega que Dulcinea:

no es un "personaje" porque no tiene máscara, aspecto e identidad definida fuera de la mente de Don Quijote. Él le da vida y desarrollo con sus palabras; Dulcinea vive en su mente y en su corazón, y de allí se proyecta afuera hacia el lector [...] La definiré entonces como «figura», ya que es precisamente esto: una imagen, una idea; pero una idea tan viva y vital, que pronto se escapa a su propio creador, Don Quijote, que la vive como algo real, o, si duda de su existencia, lo hace en términos totalmente objetivos.⁷

⁵ Julio Torres, «Dulcinea del Toboso. El personaje elíptico», *Revista de filología románica*, 14, 2 (1997), pp. 441-456, p. 442.

⁶ Américo Castro, *El pensamiento de Cervantes*. Barcelona, Noguer, 1972.

⁷ Mariapia Lamberti, «Dulcinea o el ideal», en Cristoph Strosetzki (coord.), *Visiones y revisiones renacentistas: actas selectas del VII Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2011, pp. 421-422.

Pese a estar de acuerdo con la distinción ofrecida entre personaje y figura, me parece necesario incluir a Dulcinea entre los personajes de la obra por varias razones fundamentales: en primer lugar, porque mueve a la acción al protagonista y, con ello, al resto de personajes que se cruzan en la narración; y, en segundo lugar, porque no es únicamente don Quijote quien la configura, siendo ahí donde reside la mayor complejidad de Dulcinea. Su carácter polimórfico se debe a que los actantes de la obra la hacen y deshacen según sus propios pensamientos, otorgándole unas cualidades distintas a las del propio don Quijote (aun sea por burla) y, a veces, en contradicción con las mismas. De ahí que tampoco pueda estar de acuerdo con Allen cuando escribe que:

no hay ningún “desarrollo” de Dulcinea en la obra de Cervantes en el sentido corriente de la palabra, ya que no existe, ni siquiera como un personaje “ausente”, en la novela– creación de don Quijote basada en Aldonza Lorenzo (que sí pertenece al mundo de la novela, aunque nunca aparece).⁸

Sin embargo, sí coincido cuando afirma que “Dulcinea está a la disposición de cualquiera de los personajes”.⁹ En la misma línea, Julio Torres, sirviéndose de la gramática, la denomina “personaje elíptico”,¹⁰ con calificativo quizá más acertado que el de “ausente” en tanto la elipsis implica una omisión (que en este caso sería física) recuperable (pues se advierte por el contexto), mientras que la ausencia, según ha sido expuesta por Allen, anularía la posibilidad de presencia.¹¹

Por tanto, el esbozo que podemos hacer de la biografía de la Dulcinea que se nos presenta en el *Quijote* de 1604 nos dice más de otros personajes –principalmente de don Quijote– que de quién es ella: elíptica, polimórfica y carente de autonomía.

Mientras Cervantes está gestando la segunda parte de su obra, que contiene la tercera salida del caballero, en 1614 se publica el “otro” *Quijote*: el de Avellaneda, aparición que será fundamental para la configuración final que alcanza Dulcinea en la segunda parte de 1615.

Sobre Avellaneda, el autor del apócrifo tiene muchas posibilidades en cuanto a la dama del Toboso, y de entre ellas optará por desenamorar a don Quijote, algo que pasaremos a comentar a continuación. Precisamente, antes de presentar al caballero

⁸ John Jay Allen, «El desarrollo de Dulcinea y la evolución de don Quijote», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 38, 2 (1990), p. 849.

⁹ John Jay Allen, *op. cit.*, p. 849. En relación con esta condición de estar a disposición de los demás, Gorla escribe que “Dulcinea no es nadie, no es un personaje en el sentido de que nunca asciende y alcanza su independencia de gesto, pero todo lector sabe perfectamente quién es Dulcinea. Dulcinea es un ideal, un eterno femenino; Dulcinea es Aldonza, el recuerdo de una pasión; Dulcinea es la labradora que ayuda a Sancho a salir de la molesta situación a la que le habían conducido sus mentiras; Dulcinea es la víctima del encantamiento de Merlín en la cueva de Montesinos y, finalmente, Dulcinea es el resumen de las muchas Dulcineas de la historia interpretado por los duques. Al par ideal, real e inventada”. María Paola Gorla, «Los encantos de Dulcinea», *Letras de Deusto*, 38, 120 (2009), pp. 9-29, p. 27.

¹⁰ Julio Torres, art. cit.

¹¹ Ausencia entendida en su acepción de ‘falta o privación de algo’. *Diccionario de la Lengua Española*, 23.^a edición (2014).

como desenamorado, se vale el autor de la relación de don Quijote y Dulcinea para evidenciar la locura del primero ante ojos de los demás personajes, acercándonos así a conocer quién es este Martín Quijada, y no Alonso. De este modo, en su conversación con Álvaro Tarfe, leemos:

—Así que vuesa merced sabra que yo estoy enamorado.

Don Álvaro, como era hombre de sutil entendimiento, luego cayó en todo lo que su huésped podía ser, pues decía haber imitado a aquellos caballeros fabulosos de los libros de caballería; y así, maravillado de su loca enfermedad, para enterarse cumplidamente de ella, le dijo:

—Admírome no poco, señor Quijada, que un hombre como vuesa merced, flaco y seco de cara, y que a mi parecer pasa ya de los cuarenta y cinco, ande enamorado (226).¹²

Y un poco más adelante:

Y don Álvaro se quedó hacienda cruces de ver la locura del huésped, y acabó de caer en la cuenta de que él estaba desvanecido con los vanos libros de caballerías, teniéndolos por muy auténticos y verdaderos (230).

Será en esta misma conversación cuando, al enseñar don Quijote a don Álvaro las muestras de desprecio que Dulcinea ha tenido para con él, se igualen como realidad la dama y Aldonza Lorenzo. Escribe Lázaro Montero que tanto en el caso de Avellaneda como en el de otros textos o estudios críticos donde el personaje queda rebajado se demuestra que “no comprenden a Dulcinea porque se empeñan en verla a través de Aldonza”.¹³ Prueba fehaciente de esta equidad nos la proporciona la respuesta que da esta Aldonza/Dulcinea a la carta de don Quijote, que sí se introduce con su “yo” en el discurso:

Que por el siglo de mi madre, que si otra vez me escribe de emperatriz o reina, poniéndome nombres burlescos, como es “a la infanta manchega Dulcinea del Toboso” y otros semejantes que me suele escribir, que tengo de hacer que se le acuerde. Mi nombre propio es Aldonza Lorenzo o Nogales, por mar y tierra (235).

La relación entre ambos se nos plantea en esta obra bajo la visión, y la etiqueta, del Caballero Desamorado, que lleva implícita a la dama en el nombre pese a su intento de prescindir de ella. Así, la Dulcinea de 1614 se resume en una infanta ingrata que ha desplantado al héroe:

¹² Las citas van por Alonso Fernández de Avellaneda, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, ed. Luis Gómez Canseco, Madrid, Clásicos de Biblioteca Nueva, 2000.

¹³ Lázaro Montero, «Dulcinea», *Anales cervantinos*, 9 (1961), p. 240.

—Pues Dulcinea se me ha mostrado tan inhumana y cruel, y lo que peor es, desagradecida a mis servicios, sorda a mis ruegos, incrédula a mis palabras y, finalmente, contraria a mis deseos, quiero probar, a imitación del Caballero del Febo, que dejó a Claridana, y otros muchos que buscaron nuevo amor, y ver si en otra hallo mayor fe y mayor correspondencia a mis fervorosos intentos (242).

Cuando sale a la luz el *Quijote* malo no ha acabado Cervantes su obra. El autor del *Quijote* de 1604 y 1615, conocedor de la importancia del personaje de Dulcinea, no solo no se ha deshecho de ella, sino que la ha introducido en la narración a través de un juego metaliterario en el que los personajes del *Quijote* II son lectores del *Quijote* I. Por tanto, conocen a Dulcinea, o a las Dulcineas, que don Quijote y otros personajes (incluido el narrador) han ido introduciendo. Se produce así en esta segunda parte de la obra lo que Martín Morán denomina “metaforización refleja”, esto es, “la aceptación por los demás personajes del punto de vista de don Quijote para usarlo en su daño”:¹⁴ ejemplo de ello vendría a ser la conversación de Sancho y don Quijote con los duques, quienes se sirven de su conocimiento de Dulcinea para hacer burla del caballero, y en cuyo diálogo don Quijote afirmará que “Dios sabe si hay Dulcinea o no en el mundo, o si es fantástica o no es fantástica; y estas no son de las cosas cuya averiguación se ha de llevar hasta el cabo” (II, 32: 800).

Volviendo a la publicación de Avellaneda, Cervantes llevará ese juego anteriormente mencionado un paso más allá e introducirá también a personajes que han leído el texto apócrifo. Así, don Quijote habrá de demostrar que no solo no tolera que haya un caballero que se ha disfrazado y que corre por el orbe con su nombre, sino que el fementido se considere desenamorado. Este enfado al que me refiero se produce cuando don Quijote, en una venta, escucha decir a un tal Juan que habla con un tal Jerónimo que: “Lo que a mí en este más displace es que pinta a don Quijote ya desenamorado de Dulcinea del Toboso” (II, 59: 1000).

Ante lo cual, viendo perdida su justificación, su razón de caballero, don Quijote responde:

Quienquiera que dijere que don Quijote de la Mancha ha olvidado ni puede olvidar a Dulcinea del Toboso, yo le haré entender con armas iguales que va muy lejos de la verdad; porque la sin par Dulcinea del Toboso ni puede ser olvidada, ni en don Quijote puede haber olvido (II, 59: 1000).

Según Fernández Suárez, desde este momento, fundamental para el devenir de la historia cervantina, concebimos al “personaje cada vez más liberado de la letra, más

¹⁴ José Manuel Martín Morán, «Autocreación de don Quijote: tres modelos narrativos para un protagonista», en Alicia Parodi, Julia D’ Onofrio y Juan Diego Vila (coords.), *El Quijote en Buenos Aires: lecturas cervantinas en el cuarto centenario*, Buenos Aires, Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas «Dr. Amado Alonso», 2006, p. 192.

independiente del libro".¹⁵ Y es que, si recordamos cómo había finalizado la primera parte de la obra, había quedado aventurado el destino de la salida de don Quijote: "sólo la fama ha guardado, en las memorias de la Mancha, que don Quijote la tercera vez que salió de su casa fue a Zaragoza, donde se halló en unas famosas justas que en aquella ciudad se hicieron, y allí le pasaron cosas dignas de su valor y buen entendimiento" (I, 52: 529). Comenta Fernández Suárez:

Este "fue", en una historia verdadera, en una crónica de los acontecimientos acaecidos a un hombre real, no sería decisivo, pues podría tratarse de un mero error. Pero en este caso no sucede lo mismo, porque los sucesos de una historia imaginada no tienen más realidad que la realidad de la letra, y por eso son irreversibles y sin vuelta de hoja: una vez escritos, ahí quedan. Pero como Avellaneda había partido de aquella afirmación categórica, de aquella realidad, de aquella absoluta verdad, de aquel "fue", para poner en marcha a su propio personaje, al falso don Quijote, el don Quijote verdadero quiso desmentir, y desmintió, a la vez, a Avellaneda y a su propio autor.¹⁶

Igual que el personaje desmiente al falso autor con sus actos y cambia el curso supuestamente irreversible de la letra, es capaz, por confirmar que es Dulcinea quien mueve sus actos, de oponerse a su propio autor. El cambio de rumbo, sin aparentes consecuencias, llevará a don Quijote a Barcelona, donde será vencido por el de la Blanca Luna y donde dedicará lo que considera el acabamiento de su vida a la dama de su pensamiento: "Dulcinea del Toboso es la más hermosa mujer del mundo y yo el más desdichado caballero de la tierra, y no es bien que mi flaqueza defraude esta verdad. Aprieta, caballero la lanza, y quítame la vida, pues me has quitado la honra" (II, 64: 1047). No obstante, como sabemos resulta ser el bachiller Sansón Carrasco el Caballero de la Blanca Luna, pide a don Quijote estar retirado del oficio de la andante caballería por el plazo de un año.

Vuelto a su aldea, hallaremos a un don Quijote melancólico que pronto deja de ser caballero y vuelve a su identidad anterior, también por su voluntad: sin reconocerse tal, tampoco reconoce a Dulcinea, que no funciona sin don Quijote porque es don Quijote quien la crea y es a don Quijote a quien justifica, a quien mueve. Él mismo nos lo había adelantado, escribiendo en la carta ser suyo hasta la muerte (I, 25: 245), alegando vivir y respirar en ella, teniendo vida y ser (I, 30: 307). Y así, tras Barcelona, morirá Alonso Quijano, el Bueno, "porque ninguno –escribe Cervantes en el prólogo– se atreva a levantarle nuevos testimonios" (II: 546).

A modo de cierre de lo que promete ser un primer esbozo sobre Dulcinea, debo recordar, en un primer lugar, que no podemos entenderla sin la aparición de Avellaneda: el hecho de que don Quijote pretenda oponerse al apócrifo implica que se oponga a

¹⁵ Álvaro Fernández Suárez, *Los mitos del Quijote*, Madrid, Aguilar, 1953, p. 37.

¹⁶ Álvaro Fernández Suárez, *op. cit.*, p. 43.

lo escrito por su propio autor. En segundo lugar, el hecho de que tanto Avellaneda se valga de la Dulcinea de Cervantes como Cervantes de la idea de Avellaneda dificulta hablar de dos Dulcineas como si de dos realidades opuestas se tratara: una bebe de la otra, y ambas, en última instancia, nos ayudan a entender a don Quijote y a los demás personajes que pululan por los textos. Del mismo modo, si cada personaje construye una Dulcinea, hablar de dos vidas sería reducirla casi al absurdo; en cambio, sí que me parece posible hablar de dos vidas en lo que se refiere a la separación de Aldonza Lorenzo y Dulcinea del Toboso.

Por último, considero que Dulcinea, al no aparecer nunca en la obra, pero al tener tanta importancia para el desarrollo de la misma, al ser creación dentro de la creación, se trata de un ente metaficcional del que precisa don Quijote para ser caballero, pero también el texto para construirse como tal. La justificación biográfica última del personaje sería encarnar, metafóricamente en tanto no es carne, la metáfora de la ficción dentro del propio *Quijote*.

Vale.

Forse altro canterà con miglior plectro.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- Allen, John Jay (1990): «El desarrollo de Dulcinea y la evolución de don Quijote», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 38, 2, pp. 849-856.
- Castro, Américo (1972): *El pensamiento de Cervantes*. Barcelona, Noguer.
- Cervantes, Miguel de (2015): *Don Quijote de la Mancha*, ed. Francisco Rico, Madrid, Real Academia Española/Asociación de Academias de la Lengua Española.
- Gorla, Paola Laura (2009): «Los encantos de Dulcinea», *Letras de Deusto*, 120, 38, pp. 9-29.
- Fernández de Avellaneda, Alonso (2000): *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, ed. Luis Gómez Canseco, Madrid, Clásicos de Biblioteca Nueva.
- Fernández Suárez, Álvaro (1953): *Los mitos del Quijote*, Madrid, Aguilar.
- Lamberti, Mariapia (2011): «Dulcinea o el ideal», en Christoph Strosetzki (coord.), *Visiones y revisiones cervantinas: actas selectas del VII Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, pp. 421-432.
- Mayoral, Marina (2005): «La imagen física de las mujeres en el *Quijote*», en Fanny Rubio (coord.), *El Quijote en clave de mujer/es*, Madrid, Editorial Complutense, pp. 409-434.
- Montero, Lázaro (1961): «Dulcinea», *Anales cervantinos*, 9, pp. 229-245.
- Martín Morán, José Manuel (2006): «Autocreación de don Quijote: tres modelos narrativos para un protagonista», en Alicia Parodi, Julia D' Onofrio y Juan Diego Vila (coords.), *El Quijote en Buenos Aires: lecturas cervantinas en el cuarto centenario*, Buenos Aires, Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas "Dr. Amado Alonso", pp. 187-198.
- Torres Lázaro, Julio (1997): «Dulcinea del Toboso. El personaje elíptico», *Revista de filología románica*, 14, 2, pp. 441-456.

EL LIBRO DEL PÍCARO: VIDA, ESCRITURA Y CONCIENCIA GENÉRICA

VALENTÍN NÚÑEZ RIVERA
Universidad de Huelva

— ¡Oh qué pícaro libro!

*Miró a medio mogate, al uso pícaro,
y viendo un libro sin título ni prólogo,
hizo el columbrón y pino de Ícaro.
(La pícaro Justina)*

El libro de Lázaro de Tormes no está muy formalizado en cuanto a su enunciación editorial,¹ puesto que se publicó previamente a la regularización filipina de 1558. Con todo, antes de relatar su vida, el propio Lázaro escribe los preliminares rutinarios para acompañar su texto. Primero, un prólogo dirigido a los lectores en general, y, sin solución de continuidad, una especie de Carta-Dedicatoria al innominado VM. En el paratexto inicial refiere la importancia que le otorga a publicar su carta, es decir, el discurso de su propia vida, para que sea conocida por todos:

Yo por bien tengo que cosas tan señaladas y por ventura nunca oídas ni vistas vengan a noticia de muchos y no se entieren en la sepultura del olvido, pues podría ser que alguno que las lea halle algo que le agrade, y a los que no ahondaren tanto los deleite (3).²

¹ Este trabajo se realiza al amparo del Proyecto VIES (*Vida y escritura*, I), financiado por el Ministerio de competitividad y economía (FFI2015-63501-P), cuyo IP es Luis Gómez Canseco. Para el concepto de *enunciación editorial* sigo los presupuestos de Emmanuel Souchier, «L'image du texte. Pour une théorie de l'énonciation éditoriale», *Les Cahiers de médiologie*, 6 (1998), pp. 137-145. Asimismo, téngase en cuenta Anne Réach-Ngô, «L'écriture éditoriale à la Renaissance. Pour une herméneutique de l'imprimé», *Communication et langages*, 154 (2007), pp. 49-65. Lo adapta al estudio de la novela española: Anne Cayuela, «Análisis de la enunciación editorial en algunas colecciones de novelas cortas del siglo XVII», en Valentín Núñez Rivera (ed.), *Ficciones en la ficción. Poéticas de la narración inserta (siglos XV-XVII)*, *Studia aurea monografica*, 4, Barcelona, Universidad Autónoma de Barcelona, 2013, pp. 77-98.

² Mientras no se especifique al contrario, todas las citas picarescas van por Florencio Sevilla (ed.), *La novela*

Tan importante como ese intento de difusión abierta lo es el deseo de la alabanza que obtendrá por ello, o sea, la búsqueda de notoriedad literaria.³ El pícaro parece tener conciencia de su oficio de escritor, al cabo, y de los beneficios, acaso crematísticos, que le reportará el libro, entre otras cosas una posible dignificación de su vida deshonrosa a través de la escritura, sin olvidar tampoco la posibilidad de ofrecerlo como relato bufonesco, tal como casi un siglo después se propondrá Estebanillo, e incluso concebirá Justina:⁴

Porque, si así no fuese, muy pocos escribirían para uno solo, pues no se hace sin trabajo, y quieren, ya que lo pasan, ser recompensados, no con dineros, mas con que vean y lean sus obras y, si hay de qué, se las alaben (3).

Es decir, que Lázaro González Pérez se muestra como el verdadero ejecutor del producto editorial y no solo del discurso literario, encargado así de realizar también los paratextos que transponen la carta privada inicialmente dirigida a VM a la categoría de libro impreso y ajustado a las normas editoriales, según refiere en la Dedicatoria: “Y pues Vuestra Merced escribe se le escriba y relate el caso muy por extenso, pareciome no tomalle por el medio, sino del principio, porque se tenga entera noticia de mi persona” (3).

Lázaro, pues, aparece ante su público, abusando de la petición inicial del dedicatario, en forma de responsable de todo el discurso editorial, bajo especie de usurpación o falsificación, mejor que de anonimia involuntaria, según ha estudiado Rico.⁵ La autoría empírica por parte del protopícaro resulta fraudulenta, claro es, pero la conciencia de creador y la rúbrica de los paratextos le confiere visos muy plausibles de autenticidad. Aunque, como ha estudiado el propio Rico también, el título y los epígrafes capitulares debieron de ser anejados en el proceso de impresión.⁶

Una buena forma de comprobar la gran anomalía que hubo de suponer este procedimiento absolutamente original, casi revolucionario diríamos (que un mequetrefe se hiciera con el uso del espacio editorial), tal vez sea reparando en cómo algunos editores posteriores del libro eliminaron el Prólogo lazarrillesco para sustituirlo por una pieza esbozada por ellos mismos, con vistas a normalizar el enunciado editorial.⁷ Y es que el

picaresca española, Madrid, Castalia, 2001. Se identifica arriba el número de página en el lugar correspondiente.

³ Véase Francisco Rico, *Problemas del Lazarillo*, Madrid, Cátedra, 1988. En un contexto general, Francisco Rico, *La novela picaresca y el punto de vista*, Barcelona, Seix Barral, 2000 (6.^a ed. corregida y aumentada).

⁴ Lo propongo para Lázaro en Valentín Núñez Rivera, *Razones retóricas del Lazarillo. Teoría y práctica de la paradoja*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2002. De modo global lo estudia Victoriano, Roncero López, *De bufones y pícaros: la risa en la novela picaresca*, Madrid, Iberoamericana, 2010.

⁵ Véase *Lazarillo de Tormes*, ed. Francisco Rico, Madrid, Cátedra, 1987.

⁶ Francisco Rico, *Problemas del Lazarillo*, *op. cit.*

⁷ Para todas las ediciones y traducciones citadas del *Lazarillo*, véase Alberto Martino, *Il Lazarillo de Tormes e la sua ricezione in Europa (1554-1753)*, Pisa/Roma, Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali, 1999 (2 vols.). Una parte de mis trabajos sobre la novela y la picaresca en general parte de sus datos, intentando dilucidar a partir de los textos contemporáneos (siglos XVI-XVII) los rasgos semánticos que discute con razones a veces encontradas la crítica contemporánea. Este artículo aspira a ser complementario de ellos. Véase Valentín Núñez

discurso literario podía pertenecer a Lázaro, pero no tanto la enunciación libraria. Así, en la edición romana de 1600 (cuyo título reza precisamente *La vida de Lázaro de Tormes*, substituyendo ese *Lazarillo* incoherente con los acontecimientos del relato, algo de lo que ya se percataron los traductores franceses de 1560 y 1561⁸) se elimina el prólogo y se permuta por una suerte de Dedicatoria de Pedro de Robles al Duque de Sessa, confeccionada con retazos del verdadero prefacio, pero en donde se considera, sin embargo, y esto es lo relevante, que Lázaro de Tormes es el autor de la carta:

Si deven ser tenidos por buenos autores (Ecelentísimo Señor) los que escribiendo aprovechan o a lo menos deleytan al Lector, no será puesto entre los postreros Lázaro de Tormes, pues ultra del entretenimiento, que su historia tiene, por los sucesos graciosos, y buen estilo con que está escrita, no carece de aprovechamiento para el que con alguna consideración la leiere (3).⁹

Con todo, el proceder de Robles no es único en absoluto, puesto que se pueden constatar otras soluciones editoriales de parecido tenor. Por ejemplo, el traductor italiano, o por mejor decir, verdadero recreador, Barezzo Barezzi, (con traducciones en 1622, 1626, 1635) substituye el prólogo original por una refundición del mismo redactada por él, con una evidente intención promocional. En esta edición veneciana, entonces, se suspende el principio estructurador del *caso*, al borrarse el preliminar, como en la anterior de Roma, y se difumina la huella de Lázaro en su papel de autor de la carta y asimismo sus relaciones epistolares con Vuestra Merced.

Podría entenderse, en definitiva, que la figura del pícaro escritor representa una etapa final de esa evolución paulatina de oficios y estados que fundamenta su existencia proteica, de criado a representante, de soldado a ermitaño, como se verá en adelante. Con estas, incluso, se podría llegar a identificar, algo que no se ha hecho por ahora, el punto de llegada final, el *caso* narrativo y vivencial que arma la estructura expositiva, y sobre el que tanto ha debatido la crítica¹⁰ (en el sentido de si se produce en todas las obras picarescas o solo en el *Lazarillo* y acaso en el *Guzmán*), con esa perspectiva

Rivera, «*Lazarillo* creciente, *Lazarillo* menguante», en Luis Gómez Canseco (ed.), *Nuevas trazas para la ficción de pícaros*, *Ínsula*, 778 (2011), pp. 20-22, y «Valoraciones críticas del *Lazarillo* en el Siglo de Oro: Género, lengua y estilo», en Frederick de Armas y Julio Vélez Sainz (eds.), *Memoria de un honrado aguador. Ámbitos de estudio en torno a la difusión de «Lazarillo de Tormes» (Prosa, Teatro, Cultura)*, Madrid, SIAL/Prosa Barroca, 2017, pp. 49-67.

⁸ Ya se muestra así, sin el diminutivo habitual, en el título de tres traducciones francesas, desde la muy temprana lionesa: *Les faits merveilleux, ensemble la vie du gentil Lazare de Tormes*, Lyon, 1560; *L'histoire plaisante et facetieuse du Lazare de Tormes espagnol*, París, 1561; y la *Histoire plaisante, facetieuse et recreative du Lazare de Tormes espagnol*, Amberes, 1594 y 1598; y, asimismo, se dispone a la sazón en la edición romana de 1600 (*La vida de Lázaro de Tormes*), de la que luego se tratará más despacio.

⁹ Aldo Ruffinatto, «Un nuevo ejemplar del *Lazarillo* “castigado” (Roma, Facchetto 1600)», *Artífara*, 2 (2004).

¹⁰ Para un estado de la cuestión sobre la crítica: Juan Antonio Garrido Ardila, *El género picaresco en la crítica literaria*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2008 y *La novela picaresca en Europa, 1554-1753*, Madrid, Visor libros, 2009; Katharina Niemeyer y Klaus Meyer-Minnemann, «Cervantes y la picaresca», en Klaus Meyer-Minnemann y Sabine Schlickers (eds.), *La novela picaresca. Concepto genérico y evolución del género (siglos XVI y XVII)*, Madrid, Iberoamericana, 2008, pp. 223-262.

de escritor que redacta y relata el discurso de su propia biografía. Porque el estatuto de escritor surge del deseo de fama y ostentación, aunque sea aireando trapos sucios y miserias vitales, y se orienta hacia la inserción social o el medro personal y la rehabilitación en una honra desaparecida. Acaso podría interpretarse desde este rasero el capítulo XVIII de la continuación lazarllesca de 1555, en que Lázaro logra engañar a los doctores salmantinos, “ya muy doctor entre los doctores”, alcanzando pues una honra conclusiva de tipo literario, tal como pretendía en el prólogo original.

AUTOR Y COMPOSITOR DEL LIBRO

Una responsabilidad editorial tan acusada como la de Lázaro no se volverá a producir en el corpus de la picaresca¹¹ hasta casi un siglo después, esto es, con el último ejemplar importante de la serie, Estebanillo González (1646), verdadero ejecutor de la relación vital y editor también del libro picaresco, lo cual se indica convenientemente desde la portada, donde se constata con un “compuesto por él mismo”.¹² Estebanillo se hace cargo, en efecto, de una *Dedicatoria* a Octavio Piccolomini y luego de un Prólogo a los lectores. En ambos textos deja patente su intención de convertirse en memorable, para lo cual da a la imprenta el libro de su vida, y, cito, «no para hacer mercancía dél, sino solo para que sirva de presente y regalo a los Príncipes i Señores» (1055), al amparo de su perspectiva bufonesca de *hombre de buen humor*. Otro texto, esta vez iconográfico, que recalca la autoría efectiva¹³ de *Estebanillo*, el control sobre el libro todo, viene de la mano del retrato suyo, inserto antes de los dos paratextos mencionados, con un pie incontrovertible, que señala: “De Estebanillo González, hombre de buen humor, autor y compositor de este libro” (ed. 1646, s. f.). Ahí queda meridianamente claro. Estebanillo no es solo el productor del texto literario sino el compositor y conformador del discurso editorial del libro, según se prueba además con la *Suma del privilegio*, a él concedida para facultar la distribución y usufructo de su libro. Este control editorial va unido al prurito de verosimilitud extrema que Estebanillo le adjudica a su *Vida*, la cual define como “una relación verdadera, con parte presente y testigos de vista y contestes que los nombro a todos para averiguación y prueba de mis sucesos, y el dónde, cómo y cuándo, sin carecer de otra cosa que de día, mes y año; y antes quito que no añadido” (1055).

¹¹ El corpus que sigo es el propuesto por Florencio Sevilla (ed.), *La novela picaresca española*, Madrid, Castilla, 2001. Toda la nómina picaresca en Alberto del Monte, *Itinerario de la novela picaresca española*, trad. Enrique Sordo, Barcelona, Lumen, 1971.

¹² Esta especificación atenúa, desde luego, la tercera persona empleada en el título y los epígrafes, aunque su uso no invalida la redacción por parte del propio pícaro.

¹³ Existen dudas sobre este particular, desde la propuesta de autoría por parte de Estebanillo a otros posibles autores como Gerónimo de Bran o Gabriel de la Vega.



*Retrato
De Estanillo Goncalz. hombre de buon Omor.
Autor y Compositor. deste libro.*

Es cierto que este retrato casi de espaldas no lo muestra en calidad de escritor, como sí aparecía, sin embargo, Mateo Alemán al frente de su libro, según se aprecia abajo, por el texto de Tácito y el cartapacio donde se apoya; pero el hecho de que se haga presente en imagen ya es suficiente indicio de su relevancia en la gestión del producto editorial.



Sin embargo, este retrato de Alemán¹⁴ sí parece haber influido en otro grabado bastante tardío que se hizo de Lázaro, precisamente. De hecho, en la versión manipulada de Bruselas de 1698,¹⁵ a partir de la reelaboración de Charnes, 1678, donde se insiste en la responsabilidad autorial desde el título (*La vie e avantures du Lazarille de Tormes. Ecrites par lui meme*) un grabado de Lázaro acompaña la portada. Como se puede comprobar más abajo en la imagen, a través de una reimpresso de 1701, una orla reza *Lazare Gonçales surnommé de Tormes*, y dentro de ella se encuadra la figura del escritor-personaje con una pluma en una mano y el propio librito en la otra. De ahí que esa apostilla de *Ecrites par lui meme* en la portada contigua obtenga todo su sentido:



Cervantes, siempre atento como pocos a las características del género picaresco, generalmente para ponerlo en tela de juicio mediante una mirada irónica,¹⁶ reprodujo el mismo sistema autorial que se daba con Lázaro, y después de él con *Estebanillo*, en la

¹⁴ Para Alemán se utiliza siempre la espléndida edición de Luis Gómez Canseco: Mateo Alemán, *Guzmán de Alfarache*, ed. Luis Gómez Canseco, Madrid, Real Academia Española, 2012. El retrato en p. 27.

¹⁵ Véase Elmer R. Sims, «Four Seventeenth Century Translations of *Lazarillo de Tormes*», *Hispanic Review*, 5, 4 (1937), pp. 316-332.

¹⁶ Para las relaciones de Cervantes con la picaresca, por ejemplo, Valentín Núñez Rivera, «Metamorfosis cervantinas de la picaresca. Novela y teatro», en Florencio Sevilla Arroyo (ed.), *XXIV Coloquio Cervantino Internacional*, Guanajuato (México), Fundación Cervantina de México/Museo Iconográfico del *Quijote*, 2014, pp. 95-136. Recogido en Valentín Núñez Rivera, *Cervantes y los géneros de la ficción*, Madrid, SIAL/Prosa barroca, 2015 (incluye los artículos de Núñez Rivera en 2003, 2004, 2011, 2012, 2014).

figura literaria de Pasamonte, verdadero causante de su voluminoso libro picaresco.¹⁷ El galeote confirma que su vida está escrita por sus propios pulgares y el comisario que habla con Don Quijote a cuento de él, añade a este respecto: “él mismo ha escrito su historia, que no hay más, y deja empeñado el libro en la cárcel en docientos reales” (242).¹⁸ Y en adelante el propio narrador lo reitera en II, XXII:

Este Ginés, pues, temeroso de no ser hallado de la justicia, que le buscaba para castigarle de sus infinitas bellaquerías y delitos, que fueron tantos y tales, que él mismo compuso un gran volumen contándolos (855-856).

Lázaro, Estebanillo, acaso Pasamonte, y nada más; porque en el resto de los casos picarescos los preliminares y la enunciación editorial corren a cargo del autor real y empírico, mientras que el pícaro solo se encarga de relatar su autobiografía, expuesta finalmente por el otro. Claro es que se pueden evidenciar distintos grados de intervención picaresca en el libro. Un modo intermedio se da, por ejemplo, en el de Marcos de Obregón. Vicente Espinel escribe, desde luego, una Carta dedicatoria al cardenal Sandoval y un Prólogo a los lectores, pero antes de comenzar con el *Descanso primero* el propio escudero pergeña un a modo de prólogo interno en la *Relación primera*:

Este largo discurso de mi vida, o breve relación de mis trabajos, que para instrucción de la juventud, y no para aprobación de mi vejez, he propuesto manifestar a los ojos del mundo, aunque el principal blanco a que va inclinado es aligerar por algún espacio, con alivio y gusto, la carga que, con justos intentos, oprime los hombros de V. S. L. (671).

Y sobre todo, después del *Descanso último*, añade un *Epílogo*, paratexto que resulta aún más inusual en el corpus:

Ya cansado de tantos golpes de fortuna, por mar y por tierra, y viendo lo poco que me había durado la mocedad, determiné de asegurar la vida y prevenir la muerte, que es el paradero de todas las cosas; que si esta es buena, corrige y suelda todos los descuidos cometidos en la juventud. Escríbala en lenguaje fácil y claro, por no poner en cuidado al lector para entenderlo. (770).

Obregón, pues, explica las intenciones de su discurso vivencial mediante una *cornice* metaliteraria, suplementaria a los paratextos normativos del autor real, con lo que hace presente su control sobre la obra literaria, completa y acabada, con miras a la publicación ulterior.

¹⁷ Véase Valentín Núñez Rivera, «Don Quijote, Pasamonte y la picaresca de soslayo», *Lecturas del Quijote, Philología Hispalensis*, 18, 2 (2004), pp. 93-105.

¹⁸ Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, ed. Francisco Rico, Barcelona, Crítica/Instituto Cervantes, 1998.

De otra parte, las innumerables intervenciones de Guzmán como comentador de la historia que narra suplen cualquier tipo de preliminar normalizado en su caso, puesto que comenta a cada momento aspectos varios de la conformación textual. Con todo, es de notar que el pícaro interviene de alguna forma en el espacio paratextual, pues, extralimitándose desde el marco de la ficción, compone un soneto laudatorio a su propia *Vida* («Aunque nací sin padres que en mi cuna...»)¹⁹, donde muy a propósito encarece los efectos eternizadores de la imprenta y la plausibilidad de una dignificación personal por medio de la fama literaria. Con estos versos remata el poema (vv. 9-11):

Vuelve a nacer mi vida con la historia,
que forma en los borrones del olvido
letras que vencerán al tiempo en años. (24).

Sobre todo destaca el capítulo II, I, I verdadero preliminar interno del narrador pícaro, donde reflexiona sobre sus razones literarias y el cariz de su confesión general con visos didácticos a la contra (*Guzmán de Alfarache disculpa el proceso de su discurso, pide atención y da noticia de su intento*). Aún en dos pasajes posteriores, Guzmán muestra conciencia estructural de su libro, sobre todo en la segunda parte. Se comporta aquí como un verdadero escritor, que valora su producto en términos editoriales, porque incluso se lamenta de que no ha sido conceptualizado y nombrado como quería²⁰:

(I, I, II) [...] los otros por hacerlos y dejar de comer a sus herederos. Esto también es diferente de lo que aquí tengo de tratar y pide un entero libro. De mi vida trato en este: quiero dejar las ajenas, mas no sé si podré, poniéndome los cabes de paleta. (74).

(II, I, IV) Esto propio le sucedió a este mi pobre libro, que, habiéndolo intitulado *Atalaya de la vida humana*, dieron en llamarle *Pícaro* y no se conoce ya por otro nombre. (431).

El caso es que Gracián en su *Discurso LVI* de la *Agudeza y arte de ingenio* (*De la agudeza compuesta fingida en especial*), cuando subraya la variedad argumental de las obras de ficción («Campea aquí la agradable variedad, porque unas son heroicas, como la de Hércules y sus doce triunfos. Virgilio en el Troyano forma un sabio y valeroso adalid, con aquel artificio tan celebrado de comenzar la narración, por el medio. Otras

¹⁹ Un rasgo que imita Guitón en un *Soneto a su autor* en Respuesta de uno previo: «¡Oh manifiesto yerro! ¡El cielo invoco!» (344).

²⁰ Además: II, I, I: «Y no quieran todos que sea este libro como los banquetes de Heliogábalo, que se hacía servir de muchos y varios manjares, empero todos de un solo pasto, ya fuesen pavos, pollos, faisanes, jabalí, peces, leche, yerbas o conservas» (379); II, I, VIII: «Aquel famosísimo Séneca, tratando del engaño –de quien ya dijimos algo en el capítulo tercero de este libro, aunque todo será poco–, en una de sus epístolas dice [...]» (446).

son amorosas, así Heliodoro, en los trágicos sucesos de Teágenes y Clariquea, describe elegantemente la tiranía del amor profano y sus violencias») introduce, al hilo del de Alfarache, un evidente matiz de ambigüedad sobre cuál sea el verdadero autor del libro, si Alemán, o el pícaro, a pesar de haber nombrado antes la paternidad literaria del escritor sevillano:

Aunque de sujeto humilde, Mateo Alemán, o el que fue el verdadero autor de la *Atalaya de la vida humana*, fue tan superior en el artificio y estilo, que abarco en sí la invención griega, la elocuencia italiana, la erudición francesa y la agudeza española.²¹

Parece ser que la confusión entre creador y personaje, surgida acaso del propio texto por las evidentes concomitancias biográficas entre los dos sevillanos, se instalaba en la perspectiva lectora de los contemporáneos.

VIDAS PROSEGUIDAS

La autoconciencia autorial del pícaro no solo se refleja en la voluntad literaria que lo anima a estructurar su libro o a comentar la disposición de sus contenidos, e incluso la finalidad del paso a las prensas. Una de las características fundamentales de la enunciación picaresca radica en su carácter acumulativo y en diferido, de tal modo que se producen continuaciones²² y expansiones textuales²³ desde la primera aparición, significantes en gran medida de un control por parte del pícaro sobre su futura carrera literaria. Y es que su relación vital no acaba con la obra presente, sino que se continúa con nuevas andanzas y aventuras por venir. A este respecto son claves los argumentos de Pasamonte, cuando sostiene: “-¿Y está acabado [el libro]? -preguntó don Quijote. -¿Cómo puede estar acabado -respondió él-, si aún no está acabada mi vida? Lo que está escrito es desde mi nacimiento hasta el punto que esta última vez me han echado en galeras” (243).

Estas continuaciones aparecen anunciadas a veces por el propio pícaro, aunque en otras ocasiones, cuando son ajenas al autor, a causa de su entidad espuria, se escapan, por supuesto, a su control, como ocurre, por ejemplo, con las dos continuaciones lazari-llescas (1555, 1620). En realidad, solo la edición de Alcalá añadía un colofón ajeno con la promesa de un discurso futuro en el tiempo: “De lo que de aquí adelante me suscediere, avisaré a Vuestra Merced” (136).²⁴ En este entramado de continuaciones, puesto que

²¹ Alberto Porqueras Mayo, *La teoría poética en el Manierismo y Barroco españoles*, Barcelona, Puvill, 1989, p. 312.

²² Para el valor de las continuaciones en el desarrollo del género, Alfonso Rey, «El género picaresco y la novela», *Anuario de estudios filológicos*, 10 (1987), pp. 309-332.

²³ Núñez Rivera, «Lazarillo creciente, Lazarillo menguante», art. cit.

²⁴ *Lazarillo de Tormes*, ed. cit. Francisco Rico.

los añadidos de Alcalá también lo son en cierta medida,²⁵ la posición de Juan de Luna se muestra concorde a la de Guzmán, cuando desprestigia la anterior segunda parte espuria (*Prólogo a los lectores*), por más que este caso el continuador sea también ilegítimo:

La ocasión, amigo lector, de la segunda parte de *Lazarillo de Tormes*, ha sido por haberme venido a las manos un librito que toca algo de su vida, sin rastro de verdad [...] Este libro, digo, ha sido el primer motivo que me ha movido a sacar a luz esta segunda parte al pie de la letra, sin quitar ni añadir, como la vi escrita en unos cartapacios, en el archivo de la jacarandina de Toledo, que se conformaba con lo que había oído contar cien veces a mi abuela y tías al fuego las noches de invierno, y con lo que me destetó mi ama (805).

Luna, incluso, cierra ese preliminar prometiendo una tercera parte, en que, como hubo de hacer Cervantes en 1615, por miedo a otro posible Avellaneda, el personaje queda muerto y con testamento otorgado, de modo que su vida no se pueda continuar:

Esto es lo que lo que he querido advertir al lector para que pueda responder, cuando en su presencia se verificasen tales cuestiones. Y así mesmo le advierto me tenga por coronista y no por autor de esta obra, con que podrá pasar una hora de tiempo. Si le agradare, aguarde la *Tercera parte* con la muerte y testamento de Lazarillo, que es lo mejor de todo; y si no, reciba la buena voluntad (805).

En el caso de Guzmán, en paralelo, tienen lugar ambos tipos de seguimiento, en 1602, el espurio, y en 1604 el de Alemán mismo. Pero vayamos ahora solo con el pícaro auténtico. A pesar de que Alemán lo refiere también en sus piezas preliminares (*Declaración*, 17), el propio Guzmán marca perfectamente la proyección de sus nuevas aventuras en un libro posterior o segunda parte. Dice: «Yo di mil gracias a Dios, que no me hizo enamorado; pero, si no jugué los dados, hice otros peores baratos, como verás en la segunda parte de mi vida, para donde, si la primera te dio gusto, te convido» (I-III-X, 342). De hecho, en los paratextos legales siempre se alude al libro de 1599 como *Primera parte*, al igual que en el título.

En este pasaje, entonces, se evidencia la coordinación entre las aseveraciones del autor empírico y el pícaro, como ocurre claramente también, y únicamente en realidad, con el *Alonso, mozo de muchos amos* de Jerónimo de Alcalá Yáñez (1624), continuado en 1626 en la *Segunda parte* correspondiente.²⁶

Ahora bien, cuando Guzmán informa en 1604 de una futura *tercera parte*, en puridad adelanta acontecimientos que no se verán realizados en la práctica:

²⁵ Véase una valoración general en Valentín Núñez Rivera, «Claves para el segundo *Lazarillo*, 1555. El continuador anónimo interpreta su modelo», *Bulletin Hispanique* (2003), 2, pp. 333-369.

²⁶ Con referencia a ese corpus asumido.

La verdadera mía iré prosiguiendo, aunque más me vayan persiguiendo. Y no faltará otro Gil para la tercera parte, que me arguya, como en la segunda, de lo que nunca hice, dije ni pensé [...] Servirán aquí mis penas para excusarte de ellas, informándote para que sepas encadenar lo pasado y presente con lo venidero de la tercera parte y que, hecho de todo un trabado contexto (II- I-I, 378).

Y al fin del relato, también lo deja en suspenso:

Aquí di punto y fin a estas desgracias; rematé la cuenta con mi mala vida. La que después gasté, todo el restante de ella, verás en la tercera y última parte, si el cielo me la diere antes de la eterna que todos esperamos (II, III, IX, 758).

A pesar de todo, el pícaro vuelve a confluir en su escritura con la intención autorial de Alemán, porque este adelanta del mismo modo el enunciado proseguido en el prólogo *Al lector*:

Mas teniendo hecha mi tercera parte y caminando en ella con el consejo de Horacio para poderla ofrecer, que será muy en breve, no se pudo excusar este paso (356).

En efecto, esta tercera parte nunca apareció, aunque se hizo una apócrifa finalmente,²⁷ con lo que el propósito del pícaro, su devenir literario, se ve truncado para el futuro. Acaso Alemán se viera forzado a poner en boca de su personaje esta promesa, incumplida desde el inicio, dado que el falso Guzmán había hecho gala de la continuación prevista:

Aquí me trujeron mis pasos inconsiderados, aunque, por gracia de Dios, presto me vi con libertad. Pero el cómo me escapé de las galeras y lo demás de mi vida, que fueron cosas extrañas, te diré en la tercera parte de mi historia, para la cual te convidó, si esta no te deja cansado y enfadado. (218).

Curiosamente, o no por casualidad mejor, la misma promesa de continuación omitida se constata en los tres pícaros que contienden con prisas contra Guzmán, en torno a 1604:²⁸ Pablos, Onofre y Justina. Si bien, en estos casos el verdadero autor no confirma nada al respecto: los personajes de ficción por su cuenta, haciendo las veces de auténticos escritores, adelantan la prosecución narrativa incumplida. Por ejemplo, Pablos

²⁷ A. F. Machado de Silva, *Tercera parte de Guzmán de Alfarache*. 1655?

²⁸ Sigo la propuesta de José María Micó, «Prosas y prisas en 1604: El *Quijote*, el *Guzmán* y la *Pícara Justina*», en Francis Cerdan (ed.), *Hommage a Robert Jammes*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1995, III, pp. 827-848.

remata su discurso autobiográfico con esta despedida de VM: “fueme peor, como V. Md. verá en la segunda parte, pues nunca mejora su estado quien muda solamente de lugar, y no de vida y costumbres” (*Capítulo X. De lo que le sucedió en Sevilla hasta embarcarse a Indias*, 603). También Justina se despide del lector, avivando sus expectativas con el señuelo de la continuidad editorial:

Despídese del lector.

Adiós, piadosos lectores. Los cansados de leer mi historia, descansen. Los deseosos de el segundo tomo, esperen un poco, guardando el sueño a la recién casada. Y crean que si los principios de mis infantiles años les han dado gusto, les será incomparablemente mayor saber las aventuras tan extraordinarias que en largo tiempo me sucedieron con gentes de varias cualidades, no sólo en el tiempo que estuve casada con Lozano, el hombre de armas, como se verá en el libro primero, *Cítase el segundo tomo*. (558).

Y posteriormente va informando sobre diversos acontecimientos y su ubicación en los libros precedentes, como hace en este texto al remate. Lo que ocurre con Onofre, por su lado, no parece exactamente igual, pues, aunque anuncia él mismo una segunda parte (391), inexistente, o acaso perdida (por más que el manuscrito existente diga *Primera parte del guitón Honofre*), quien firma el texto todo es el propio autor, el Licenciado González, lo cual invalida la pertinencia autónoma de su discurso:

Sucedieronme muchos cuentos ridículos y dignos de saberse, pero por ser tan nuevo en la orden que parecería mal tan presto alabarme del mal, los dejo para la segunda parte, donde, dándome Dios salud y no faltándome tiempo, irán algunos (391).

Y cómo la promesa de continuidad se convierte en un rasgo distintivo de la vida del pícaro se aquilata en las formulaciones con que los personajes más tardíos reiteran el motivo recurrente. Por ejemplo, Alonso confirma:

Este es, en suma, el largo discurso de mi vida, con que he enfadado a Vuesa Paternidad, sirviéndole estas tardes de entretenimiento por habernos salido a entretener. Perdone mis faltas; que, como tosco en el decir, no lo he contado con la elegancia que los muy retóricos tienen de costumbre verificándose en mí que ninguno puede dar más de lo que tiene (911).

Y de Guadaña se dice igualmente:

Hasta aquí dejó escrito don Gregorio Guadaña su vida, prometiendo un coronista suyo la segunda parte de sus travesuras, y yo la tercera de sus libertades pues fueron bastantes... (1051).

El testimonio de todos estos pícaros, desde los inicios hasta el final de la serie, muestra su interés por dosificar la materia narrativa y proseguir con sus posteriores aven-

turas en productos literarios consecutivos. Estos textos garantizan su carrera literaria como autores de una autobiografía continuada en partes hasta el punto, como dice Pasamonte o decide Juan de Luna, en que se trunque su existencia. Hasta entonces el impulso literario va unido al desarrollo vital.

VIDAS EN CONTRAPUNTO

Ese discurso en partes o secuencias editoriales consecutivas supone el engrosamiento paulatino por medio de aventuras y circunstancias, que van construyendo etapas de la autobiografía picaresca. Y es que la vida del pícaro es el eje y el centro de todo el discurso literario. Es este concepto de *Vida de pícaro* el elemento definitorio más relevante, del que depende el resto, y de forma concatenada; o también, conforme a la variante de *vida picaresca*. Porque se trata de la nomenclatura que aparece en los títulos (se constata en seis de ellos: *Lazarillo*, *Guzmán*, *Buscón*, *Marcos de Obregón*, *Gregorio Guadaña*, *Estebanillo González*), y en otros paratextos, y también en el cuerpo de las obras, para referirse a ellas. De su valor caracterizador ya se dio cuenta, por supuesto, Cervantes a cuento de Pasamonte: “—¿Y cómo se intitula el libro? —preguntó don Quijote. —*La vida de Ginés de Pasamonte* —respondió el mismo” (242).

El término *Vida* define en primer lugar la clase o género de texto de qué se trata la narración, frente a, por ejemplo, el de *Libro*, asignado a las obras idealistas, las de caballerías y los libros de pastores; o de *Historia*, para las obras bizantinas, entre otras. Precisamente, desde el punto de vista literario las *Vidas de pícaro* se conforman como un *contragénero*, una alternativa, o modo nuevo, a las propuestas idealistas.²⁹ En tiempos de los *Lazarillos* (1550-1560) el referente idealista en boga lo constituyen los *libros de caballerías*,³⁰ desde luego, pero a principios del xvii (1600-1605) y también en las décadas siguientes (1618-1626) el modelo por antonomasia viene dado por las aventuras peregrinas del bizantinismo.³¹ Por eso me parece que el *Guzmán* representa sobre todo una opción, por antagonismo y también por aprovechamiento, a la peregrinación amorosa, así como al modelo estructural del romance griego. El peregrinaje, verdadero deambular hacia el empeoramiento y el castigo, y no hasta la mejora interior, como le sucede al héroe bizantino, significa la pauta espacial que sustenta el recorrido del pícaro. Acaso el ejemplo de la *Selva de aventuras* con su periplo italiano finalizado en Roma y con la entrada en religión de Luzmán al final del proceso, como le ocurre a muchos pícaros después,³² consti-

²⁹ Claudio Guillén, «Luis Sánchez, Ginés de Pasamonte y el descubrimiento del género picaresco», en *El primer Siglo de Oro. Estudios sobre géneros y modelos*, Barcelona, Crítica, 1988, pp. 197-211.

³⁰ Véase, por ejemplo, Bernhard König, *Novela picaresca y libros de caballerías*, Salamanca, Seminario de Estudios Medievales y Renacentistas, 2003.

³¹ El mejor estudio de conjunto en Javier González Rovira, *La novela bizantina en la Edad de Oro*, Madrid, Gredos, 1996.

³² Véase Núñez Rivera, «Metamorfosis cervantinas de la picaresca. Novela y teatro», art. cit., y *Cervantes y*

tuyera un modelo inicial para contravenir su pautas. En el *Lazarillo*, no influido todavía por el modelo,³³ el ámbito geográfico se circunscribe a Salamanca y Toledo, sus aledaños incluidos, pero desde el *Guzmán* se extiende fuera de España y singularmente recalca en Italia. Sobre todo en Roma,³⁴ destino objeto de peregrinaje por antonomasia, donde se desarrolla gran parte de la obra y que funciona como punto de llegada e inflexión para la vuelta a España. Y, por ejemplo, Estebanillo peregrina a Santiago en el capítulo iv. El *Guzmán* y sus seguidores se comportan, así, como una especie de peregrinos al revés y por eso muchas veces denominan³⁵ sus pasos vitales con ese término de *peregrinación* o *peregrinaciones*, tal como una y otra vez hacen los héroes de Lope o Cervantes.

Entonces, pues, el de *Vida*, sobre todo en formulaciones como *poética historia* (*Guzmán*) o *vida fabulosa* (*Guadaña*), representa un concepto intermedio entre lo histórico y la ficción, pero relativo siempre a una obra de carácter verosímil. Por decirlo con palabras de Guillén, en las *Vidas de pícaro* el autor propende hacia la *ilusión de no ficcionalidad*³⁶, puesto que la presentación formal de una autobiografía, aquí ficticia o literaria y no real, confluye con los modos prácticos del *memorialismo*. La configuración discursiva de la *Vida* imita generalmente un modelo o formato utilitario, donde se produce ese mismo patrón enunciativo, ya sea el de la epístola, la confesión, la conversación, etc. (p. e. *Marcos de Obregón*), las memorias de soldados³⁷ o cautivos³⁸ (*Segunda parte Lazarillo*, *Guzmán*, etc.), o por ejemplo, la carta bufonesca (*Lazarillo*, *Estebanillo*).³⁹

Así pues, el máximo valor de este modo nuevo de ficción se centra en su verosimilitud muy elevada, su veracidad, que lo acerca poderosamente a los géneros de la pura verdad. Ya lo decía Cervantes a propósito del libro de Pasamonte:

los géneros de la ficción, art. cit.

³³ Véase Marc Fumaroli, «La 'herencia de Amyot': La crítica de la novela de caballería y los orígenes de la novela moderna», *Anales Cervantinos*, 39 (2007), pp. 235-262.

³⁴ Véase Aurora Egido, *En el camino de Roma. Cervantes y Gracián ante la novela bizantina*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 2005.

³⁵ Casi todos según se puede identificar en el CORDE.

³⁶ Adapto para la picaresca el concepto de Claudio Guillén, «La Epístola a Boscán de Garcilaso», en M. Crespillo (ed.), *Comentario de textos literarios*, Málaga, Universidad de Málaga / *Analecta Malacitana*, 1997, pp. 75-92.

³⁷ Las vidas de soldados narradas de modo autobiográfico constituyen, desde luego, un discurso textual en muchos sentidos concomitante con el enunciado picaresco, dado que entre ambos personajes existen cuantiosos vasos comunicantes. De la edición y estudio de estos textos soldadescos nos encargamos actualmente en VIES (*Vida y escritura*, I), con la coordinación de Adrián J. Sáez. Véase solo Miguel Martínez, *Front Lines: Soldiers' Writing in the Early Modern Hispanic World*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 2016.

³⁸ Por ejemplo, C. Tarruell, «Memorias de cautivos, 1574-1609», en Óscar Jané, Eulàlia Miralles e Ignasi Fernández (eds.), *Memòria Personal: una altra manera de llegir la història*, Barcelona, Bellaterra, 2013, pp. 83-97.

³⁹ Algunos ejemplos de esa perspectiva actual de incursión crítica se evidencian en Pierre Darnis, «Prosas nuevas (Cartas, relaciones, *Lazarillos* y *Guzmanes*). II. Génesis de la picaresca, absolutismo e individuo en las *Vidas* de Lázaro de Tormes y Guzmán de Alfarache», *Creneida*, 2 (2014), pp. 316-348, www.creneida.com/app/download/14726089/12+DARNIS.pdf; y «Prosas nuevas (cartas, relaciones, *Lazarillos*, *Guzmanes* y *Quijotes* –I–. Para una lectura "superficial" (y esencial) de *La vida de Lazarillo de Tormes, y de sus fortunas y adversidades*, en María Cristina Panzera y Elvezio Canonica (eds.), *La Lettre au carrefour des genres et des traditions - du Moyen Âge au XVII^e siècle*, París, Classiques Garnier, 2015, pp. 257-286.

Es tan bueno –respondió Ginés–, que mal año para Lazarillo de Tormes y para todos cuantos de aquel género se han escrito o escribieren.

Lo que le sé decir a voacé es que trata verdades y que son verdades tan lindas y tan donosas que no pueden haber mentiras que se le igualen. (243).

Ahora bien, un evidente escollo para la verosimilitud literaria tiene lugar cuando no se produce el nexos esperable entre la naturaleza del pícaro y su faceta de escritor: y es que para poder escribir su vida atribulada el personaje necesitaría, en buena lógica, de un consecuente período de formación, otro escalón importante en su evolución personal. Pero esta etapa biográfica se escatima, sin ir más lejos, ya en Lázaro de Tormes, que no acude a ningún lugar de estudio, por más que se haya instruido con las enseñanzas retóricas de sus amos.⁴⁰ Tampoco parece que la locuaz⁴¹ Justina haya aprendido su retórica parda en la escuela, sobre todo por la dificultad al ser mujer, tal como ella misma manifiesta.⁴² La cosa va a cambiar mucho con Guzmán especialmente. Sirva de muestra la *Declaración* de Alemán, que se refiere al tiempo que estuvo el pícaro estudiando en Alcalá:

Para lo cual se presupone que Guzmán de Alfarache, nuestro pícaro, habiendo sido muy buen estudiante, latino, retórico y griego, como diremos en esta primera parte, después, dando la vuelta de Italia en España, pasó adelante con sus estudios, con ánimo de profesar el estado de la religión; mas por volverse a los vicios los dejó, habiendo cursado algunos años en ellos. (16).

Pero no solo él, porque el Guzmán apócrifo también se forma en Alcalá, así como Lazarillo de Manzanares; y Marcos, en Salamanca. Asimismo, ha estudiado Estebanillo, aunque no en la universidad. Y otros pícaros no cursan estudios exactamente, pero se encuentran al servicio de estudiantes y por tanto transitan por ese contexto universitario, como Pablos u Onofre. Incluso el Lázaro de 1555 se hace doctor entre los doctores de Salamanca, sin serlo en absoluto.⁴³ El juego paradójico completo proviene, cómo no, del Carriazo cervantino, joven rico, e instruido en la Universidad de Salamanca, que por inclinación vital y espíritu aventurero, que no por la fuerza de la sangre indigna, se hace pícaro por la baja Andalucía.⁴⁴

⁴⁰ Véase Valentín Núñez Rivera, *Razones retóricas del Lazarillo. Teoría y práctica de la paradoja*, op. cit.

⁴¹ Un estudio general en Gonzalo Sobejano, «Un perfil de la novela picaresca: el pícaro hablador», en *Studia hispanica in honorem Rafael Lapesa*, Madrid, Gredos, 1972-1975, vol. III, pp. 467-485.

⁴² Véase: «Y después dirás que las mujeres somos indiscretas e incapaces, y que por eso no nos dan estudio. Por qué a las mujeres no se les da estudio. Engañanse, y crean que si nos niegan el estudio, es porque de antemano sabe más una mujer en la cama que un estudiante en la universidad deshojándose» (p. 515).

⁴³ Véase Pedro M. Piñero Ramírez, «Lázaro entre los doctores o la sátira de los saberes universitarios», *Romanistisches Jahrbuch*, 41 (1990), pp. 326-339.

⁴⁴ Por ejemplo, Claude Chauchaudis, «Los caballeros pícaros: contexto e intertexto en *La ilustre fregona*», en José Jesús Bustos Tovar (ed.), *Lenguaje, ideología en las Novelas ejemplares*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 1983, pp. 191-198. Aparte, Núñez Rivera, «Metamorfosis cervantinas de la picaresca...», art. cit.

CONCIENCIA E IDENTIFICACIÓN GENÉRICA

Aparte de la actitud contragenérica con respecto a los textos bizantinos, o a la ficción idealista en general, y además de las previsiones de partes subsiguientes, toda una serie de indicios y marcas textuales y semánticas, que la crítica ha ido estudiando abundantemente, constituyen lo que hoy se ha dado en llamar la novela picaresca.⁴⁵ Desde el punto de vista sincrónico, que es la perspectiva que nos interesa,⁴⁶ los enclaves textuales de conciencia genérica de más alto rendimiento son aquellos que parten del pícaro, escritor de su relato, el cual se reconoce inserto en una serie de personajes y obras precedentes. También importan sumamente los enunciados identificadores de los autores empíricos, más los pareceres de los distintos mediadores textuales, tales como continuadores, reeditores, traductores, que se expresan ya en menciones internas al discurso literario, o bien en los textos adyacentes a las obras.⁴⁷

La conciencia genérica de los pícaros se muestra muy explícita con *Justina*, junto con *Onofre* y el *Buscón*, además del Pasamonte de Cervantes, en un momento altamente significativo, por suponer una inmediata reacción de rivalidad frente al modelo guzmanesco (1604-1605), obra donde no se formula ninguna alusión explícita al *Lazarillo*, por más que muchos de sus argumentos reiteren los esquemas precedentes⁴⁸. Y el *Estebanillo*, en fin, supone una importante toma de reconocimiento genérico de cierre. Estos son los lugares de reflexión metaliteraria más reveladores. Guitón, por ejemplo, hace una referencia muy poco específica, eso es cierto, pero que alude a *Lazarillo* y *Guzmán*, a los que él ha de sumarse: “Ése –dije yo llorando– será mi desdichado nombre; que, pues hay primero y segundo Pícaro, justo es darle compañero, que no puede pasar el mundo sin guitón” (363).

Por su parte, *Justina* dice ser “la novia de mi señor don Pícaro Guzmán de Alfarache”, bautizándose más adelante como “la Guzmanita de Alfarache”. Además, el grabado de la portada insiste en esta idea analógica, pues representa la concepción de una nueva picaresca, la picaresca femenina, cuya matriarca es *Celestina*.⁴⁹ A su lado, el

⁴⁵ Sobre el género picaresco de modo global, véase F. Cabo Aseguinolaza, *El concepto de género y la literatura picaresca*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 1992. Además: David Mañero Lozano, «Towards a Picaresque Novel Review. Creation, Parody and Evolution of a Narrative Genre», *The South Carolina Modern Language Review*, 8, 1 (2009), pp. 17-35; Luis Gómez Canseco (ed.), *Nuevas trazas para la ficción de pícaros*, *Ínsula*, 778 (2011), pp. 13-15; y Pierre Darnis, *La picaresca en su centro*, Toulouse, PUM, 2015.

⁴⁶ Según se dijo arriba.

⁴⁷ Otra marca genérica paralela a la de la expansión consiste en las recreaciones poéticas de la vida del pícaro. Por ejemplo, la *Vida del pícaro* (1601), *El viaje entretenido* (1603), *Vida del ganapán* (1585), *La Vida del estudiante pobre*, 1593, *Testamento del pícaro pobre* (1614); Bertiso, *Segunda parte de la vida del pícaro*, 1654. Véase, por ejemplo, Rafael González Cañal, «Un entremés olvidado de principios del siglo XVII: *El testamento del pícaro pobre*», *Bulletin of the Commediantes*, 45, 2 (1993), pp. 277-309. Además, Marcial Rubio Arquez, *Estudios sobre el género picaresco*, Roma, Nuova cultura, 2010.

⁴⁸ Por poner un ejemplo, la estancia de Guzmán con el Cardenal guarda muchas y variadas concomitancias con el Tratado II. Véase su señalamiento en Mateo Alemán, *Guzmán de Alfarache*, ed. cit. Gómez Canseco

⁴⁹ Lo estudia Jannine Montauban, *El ajuar de la vida picaresca*, Madrid, Visor, 2003.

archipícaro Guzmán se ha convertido en su marido y todos los tres viajan en la misma nave de la *vida picaresca*, seguidos por Lazarillo en su barquichuela.⁵⁰



Un texto poético⁵¹ esta vez, añade a los consabidos padre y madre picarescos, el nombre de don Quijote, dato bastante significativo, como se irá viendo ahora. La relación que establece Justina con los precedentes picarescos, la misma que se observa en la mayor parte de las citas, proviene de la superación en fama o actitudes:⁵²

Soy la rein- de Picardí-,
más que la rud- conocí-,
más famó- que doña Olí-,
que don Quijó- y Lazarí-,
que Alfarach- y Celestí-.(523).

Por lo que atañe a Cervantes, las palabras de Pasamonte son, por supuesto, muy conocidas, aunque acaso haya que detenerse una vez más en ellas, para intentar desentrañar su sentido al completo. El galeote nombra al *Lazarillo*, pero no a *Guzmán*, acaso por rivalidad literaria,⁵³ aunque queda incluido, claro es, en la generalización de los

⁵⁰ Parker pensó que esto significa que la obrita no es picaresca sino solo un precursor.

⁵¹ SEXTILLAS UNÍSONAS DE NOMBRES Y VERBOS CORTADOS. Refiere Justina los trajes y un razonamiento que tuvo con un asturiano.

⁵² Asimismo: "Unos me dirán... Otros: —Bueno es el concetillo, agudo pensamiento, gánasela a *Celestina* y al *Pícaro*".

⁵³ En gran medida el *Quijote* significa otra más de las respuestas a Alemán después de 1604. Véase, por ejemplo, Francisco Márquez Villanueva, «La interacción Alemán-Cervantes», en *Trabajos y días cervantinos*,

demás libros de ese tipo, los escritos para esa fecha. Y también alude a los textos por escribir, con lo que refuerza la idea de una continuidad genérica, propia, como hemos visto, del desenvolvimiento picaresco, e incluso abriga la certeza de un éxito literario proseguido: “Es tan bueno –respondió Ginés–, que mal año para Lazarillo de Tormes y para todos cuantos de aquel género se han escrito o escribieren” (243).

En su caso, el seguimiento de esta propuesta competitiva, de nuevo con la mención solo del *Lazarillo*, podría constituir un dato significativo para fechar el *Diálogo intitulado el Capón*, que no sería, pues, anterior al *Guzmán*, como suele sostenerse, sino posterior a 1605.⁵⁴ Dice Velasquillo:

[...] serví después a un cura capón que sin duda debió de ser pupilo del clérigo de Maqueda a quien sirvió Lazarillo de Tormes, y con todos estos [amos] me pasaron cosas que pudiera hacer otro libro mejor que el suyo (84-85).⁵⁵

Incluso Salas Barbadillo, bastante después, en *El necio bien afortunado* (1621) recreó la fórmula consabida, aunque, eso sí, identificó claramente el binomio de obras inaugurales, primero el *Guzmán*, cifra de las claves genéricas, y luego el precursor lazarrillesco: “Salíame al campo con algunos de los [libros] que tenía mi tío como *El Pícaro* y *Lazarillo* y otros de este género” (205).⁵⁶

Un texto definitivo, por su amplio alcance, en fin, acontece como remate de la serie. Viene de parte de Estebanillo González en su *Advertencia a los lectores* (1646), cuando recalca el carácter absolutamente verídico de su relato, frente a los ficticios de *Guzmán* y *Lazarillo*. La refutación de la naturaleza fabulosa de la vida de Lázaro negaría el reconocimiento por su parte de la falsificación autorial antes comentada y subrayaría así su deseo de superarla:

Carísimo o muy barato lector o quienquiera que tú fueres, si, curioso de saber vidas ajenas, llegares a leer la mía, yo me llamo Estebanillo González, flor de la jacarandaina; y te advierto que no es la [vida] fingida de *Guzmán de Alfarache*, ni la fabulosa de *Lazarillo de Tormes*, ni la supuesta del *Caballero*

Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 1995, pp. 241-297; Antonio Rey Hazas, «El *Guzmán de Alfarache* y las innovaciones de Cervantes», en Pedro M. Piñero (ed.), *Atalayas del Guzmán de Alfarache*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1999, pp. 177-217; y Monique Joly, «Cervantes y la picaresca de Mateo Alemán», en Jean Canavaggio (ed.), *La invención de la novela*, Madrid, Casa de Velázquez, 1999, pp. 269-276.

⁵⁴ Lo estudia Howard Mancing, «The Picaresque Novel: A Protean Form», *Kentucky Romance Quarterly*, xxi, ii (1976), pp. 47-63, y «El *Diálogo del capón* y la tradición picaresca», en *Actas del VI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Toronto, University of Toronto, 1980, pp. 494-497.

⁵⁵ Francisco Narváez de Velilla, *El Diálogo intitulado el Capón*, Víctor Infantes y Marcial Rubio (eds.), Madrid, Visor, 1993.

⁵⁶ Alonso Salas Barbadillo, *El necio bien afortunado*, Sociedad de Bibliófilos Españoles, 1894. Muy interesante es notar que el soldado Toral y Valdés (y ténganse en cuenta las concomitancias entre las vidas picarescas y las de los soldados escritores) ha debido leer el *Lazarillo*, cuando comenta nada más comenzar su obra que con su primer amo se pasa cuatro años «peregrinando por España como otro Lazarillo de Tormes» (*Relación de la vida del capitán Toral y Valdés*, ed. Gerardo González de Vega, Madrid, Miraguano, 2016, p. 99).

de la Tenaza, sino una relación verdadera, con parte presente y testigos de vista y contestes (que los nombro a todos para averiguación y prueba de mis sucesos), y el dónde, cómo y cuándo, sin carecer de otra cosa que de día, mes y año; y antes quito que no añadido. (1055).

Con todo, se le adelanta a Estebanillo en la categorización como obra ficticia del *Guzmán*, a la par del *Quijote*, eso sí, libro tan afín para los lectores contemporáneos, tal cual estamos observando, el autor de la *Historia del huérfano* (ca. 1620), cuando lo opone por esa precisa razón a las doctas obras del licenciado López Madera:

Tan verdaderas, gustosas y elegantes, que no tiene más faltas para no ser leídas que no ser espirituales, pues por serlo no hay quien le traiga en las manos, como a *Don Quijote* y al *Pícaro*, disparatadas apologías y apócrifas invenciones.⁵⁷

Y siguen apareciendo juntos y revueltos los dos textos en una mención de Juan de Robles, donde critica a algunos jóvenes “que, en habiendo leído a *Guzmán de Alfarache* o a *Don Quijote*, o estado por ventura en la segunda clase de la Compañía, se sueñan catedráticos de Salamanca”.⁵⁸

A las identificaciones hechas por los pícaros, que refuerzan desde su punto de vista los vínculos existentes entre ellos, hay que sumar, asimismo, las correspondencias identificadas por los autores y diversos mediadores textuales, como antes comentaba, u otros agentes en el proceso de recepción de los textos. Comencemos por una obra contemporánea a las anteriores, donde Rojas Villandrando, en *El viaje entretenido* (1603), deja constancia de la naturaleza proteica del sujeto picaresco al compararse con él:

Sabrás, pues, que yo fui cuatro años estudiante, fui paje, fui soldado, fui pícaro, estuve cautivo, tiré la jábega, anduve al remo, fui mercader, fui caballero, fui escribiente y vine a ser representante. [...] ¿Qué azuda de Toledo ha dado más vueltas? ¿qué Guzmán de Alfarache o Lazarillo de Tormes tuvieron más amos ni hicieron más enredos? (66).⁵⁹

Y en el *Prólogo sumario* el autor de *La Justina*⁶⁰ comenta la inclinación lectora de la pícara, que se da a leer libros de entretenimiento, como el suyo lo es, entre los que cita a *Celestina* y *Lázaro*, entre otros varios, Apuleyo incluido:⁶¹

⁵⁷ Andrés de León, *Historia del Huérfano*, ed. Belinda Palacios, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 2017, p. 225.

⁵⁸ Juan de Robles, *El culto sevillano*, ed. Alejandro Gómez Camacho, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1992, p. 65.

⁵⁹ Agustín de Rojas Villandrando, *El viaje entretenido*, ed. Jean Pierre Ressot, Madrid, Castalia, 1995.

⁶⁰ Aunque el autor propuesto tradicionalmente ha sido Francisco López de Úbeda, más recientemente se ha barajado la autoría de fray Baltasar Navarrete.

⁶¹ Desde su propia perspectiva lo cuenta ella misma también: “Contele medio libro de *Don Florisel de Niquea*, que entonces corría tanta sangre como yo peligro, mas a éstos me respondía que para entonces más se atenía

Y, así, no hay enredo en *Celestina*, chistes en Momo simplezas en Lázaro, elegancia en Guevara, chistes en *Eufrosina*, enredos en *Patrañuelo*, cuentos en *Asno de oro*, y, generalmente, no hay cosa buena en romancero, comedia, ni poeta español cuya nata aquí no tenga y cuya quinta esencia no saque. (399).

Muy poco después, en 1606, un viajero, quizás alemán, anotó en una *Relación de las calidades de los españoles*, una lista de libros, en que, junto con *Celestina* y los dos pícaros, incluía el *Quijote*, de modo, pues, muy en consonancia a como lo establecía la propia Justina:

Libros de cavallería y de entretenimiento ay muchísimos y los más de-
llos impertinentes, aunque ay algunos muy lindos o a lo menos, bien reçibi-
dos y son: *La Celestina*, *Lazarillo de Tormes*, *Primera parte del Pícaro* y *D. Quixote de la Mancha* (43).⁶²

No son los únicos casos, desde luego. También el librero Roberto Duport, en la *Dedicatoria a don Fray Juan Agustín de Funes* para la impresión de *El Buscón* de 1626, consideraba a don Pablos seguidor del modelo de Alfarache, pero además, añadía como parangón también a don Quijote:⁶³ “Don Pablos [...] émulo de Guzmán de Alfarache (y aun no se diga mayor) y tan agudo y gracioso como don Quijote, aplauso general de todas las naciones”.⁶⁴

En este sentido cervantino, el Alférez don Martín Francisco Chillón dedica un poema a Estebanillo, en que añade el personaje Cortado a la lista de Guzmán y Justina, con lo que se adelanta en mucho a aquella parte de la crítica inclinada a considerar la novela ejemplar de Cervantes en cuanto que obra picaresca⁶⁵:

A tu vida	Se rindan	Cortadillos
La pícara	Justina	Sea huyente
La no garle	Alfarache	A los pardillos. (1057).

a el Niquea, o por mejor decir, al *neque*, *ea*, que al don Florisel, y que para quien esperaba fruta, eran muchas flores. Dile algunos sorbos de *Celestina*, mas decía que tenía espinancia y que no podía tragar nada de aquello; pero ya que no me valieron los cuentos de mi señora madre Celestina, valiéronme sus consejos. Del *Momo*, un poquito, mas dijo al Momo, no, no. De *Alivio de caminantes* dije lo que importó para aliviar mi camino de la carga que tenía, mas él en nada sentía alivio” (453).

⁶² A partir de Pedro Manuel Catedra, «Los escritos y la biblioteca deseados (España, c. 1605)», en Pedro M. Catedra, Agustín Redondo y M.^a Luisa López Vidriero (dirs.), *El escrito en el Siglo de Oro, Prácticas y representaciones*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 1998, pp. 43-68.

⁶³ Identifica las correspondencias posibles Antonio Rey Hazas, «El *Quijote* y la picaresca: la figura del hidalgo en el nacimiento de la novela moderna», *Edad de Oro*, xv (1996), pp. 141-160.

⁶⁴ *Apud* Francisco de Quevedo, *La vida del buscón llamado don Pablos*, ed. Fernando Lázaro Carreter, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1965, p. 6

⁶⁵ Por ejemplo, Stanislav Zimic, «Rinconete y Cortadillo en busca de la picaresca», *Acta Neophilologica*, 25 (1992), pp. 31-71; y Jorge García López, «Rinconete y Cortadillo y la novela picaresca», *Cervantes*, 19, 2 (1999), pp. 113-124. Además Núñez Rivera, «Metamorfosis cervantinas de la picaresca...», art. cit.

Casi al final de la tradición genérica, la idea de competencia con los modelos de ese hito literario crucial en torno a 1604-1605 se sigue repitiendo con *Guadaña* (1644). Lo novedoso en este caso procede de la inclusión del *Buscón*, ya publicado en esa fecha, cuya referencia no había aparecido hasta ahora:

Transmigración V

No será bien que, habiendo él mismo dejado escrito la mayor parte de su vida, no sea ella misma mi quinta transmigración. Entreténganse los curiosos leyendo, no *La vida del Buscón*, pues está por nacer quien pueda imitar al insigne don Francisco de Quevedo, sino la de don *Gregorio Guadaña*, hijo de Sevilla y transplantado en Corte, que son las dos mejores universidades del orbe, donde se gradúan los hijos de vecino de la ciencia que adquirió el primer hombre, ésta es: saber del bien y del mal; si bien la [vida] de don Gregorio no frisó con la que tuvo la Pícara Justina, por ser tan hombre, ni se desvió de las obras de Guzmán de Alfarache, dando al mundo, en una mediocridad de estado, un verdadero ejemplo de los sucesos deste siglo. (1023).

Vale la pena completar este recorrido reflexivo contemporáneo, porque nos remite a los principios, con la cita del traductor francés del *Guzmán*, Jean Chapelain (1619), la cual no puede ser más precisa y lúcida, adelantándose en más de tres siglos a muchos de los estudios críticos contemporáneos, con respecto a la identificación del modelo principal del Pícaro Guzmán, su *prototipo*, no otro que el *Lazarillo*, habiendo resaltado previamente las dos fuentes antiguas de mayor rendimiento⁶⁶ para la conformación del género, Luciano y Apuleyo, tal como ya adelantó en parte Antonio Lulio en 1558:⁶⁷

Le *Guzmán* est [...] une satire bien formée sur les pas de Lucien et d'Apulée et leur Âne d'or, et plus immédiatement sur ceux de *Lazarille de Tormes*, qui a été son prototype. (61).⁶⁸

Incluso una referencia más tardía, de Diego de Colmenares en *Respuesta a la carta antecedente por sus mismos puntos* (1624)⁶⁹ de Lope de Vega, que identifica las obras de

⁶⁶ Sobre ambos autores y su impronta en la picaresca: Valentín Núñez Rivera, «De Lucio a Lázaro», en Francisco J. Escobar Borrego, Samuel Díez Reboso y Luis Rivero García (eds.), *La Metamorfosis de un Inquisidor: el humanista Diego López de Cortegana (1455-1524)*, Huelva, Universidad de Huelva/Universidad de Sevilla/Ayuntamiento de Cortegana, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Huelva, 2012, pp. 213-233. Además, «Atisbos lucianescos en los *Lazarillos*», en Pierre Darnis, Elvezio Canonica, Pedro Ruiz Pérez y Ana Vian Herrero (eds.), *Sátira menipea y renovación narrativa: del lucianismo a Don Quijote*, Córdoba/Pessac Cedex, UcoPRESS/Presses Universitaires de Bordeaux, 2017, pp. 175-193.

⁶⁷ Es decir: “[...] el diálogo se aproxima al poema que llamamos dramático; a veces se admite que una sola persona hable, como lo muestran Apuleyo, Luciano, *Lazarillo* [...]”. A partir de Luisa López Grigera, *La retórica en la España del Siglo de Oro. Teoría y práctica*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 1994. Asimismo, «*Lazarillo de Tormes* entre la autobiografía, la carta y la mitad de un diálogo. (Una lanza por su autoría)», en Eugenia Houvenaghe e Ilse Logie (coords.) con la colaboración de María Eugenia Ocampo Vilas, *Alianzas entre Historia y Ficción. Homenaje a Patrick Collard*, Ginebra, Librairie Droz, 2009, pp. 110-119.

⁶⁸ A partir de M. Cavillac, *Guzmán de Alfarache y la novela moderna*, Madrid, Casa de Velázquez, 2010.

⁶⁹ Es decir *A un señor de estos reinos*, de Lope *Epístola séptima de La Circe* (1624).

ficción con el poema, porque la prosa solo es un elemento accidental, añade a la comparación anterior de las fuentes primarias, los textos bizantinos y además los libros de caballerías, incluido el *Quijote*, referencia recurrente, según hemos ido viendo:

Siendo pues la esencia de la poética la ficción, nadie medianamente entendido negará que sean poemas la ficción de Heliodoro, casi todos los *Diálogos* de Luciano, la *Transformación* de Apuleyo y en nuestra lengua el prudente *Guzmán de Alfarache*, el desgraciado *Gerardo* y cuantos libros de caballerías avivaron la invención española, hasta su Herodes, Don Quijote: que el ser en prosa o verso es accidente⁷⁰.

De los congéneres a las fuentes clásicas las obras picarescas inciden, pues, en subrayar el nexo que todas ellas mantienen entre sí, otorgando siempre la primacía como dechado inicial a la novelita de Lázaro y haciendo compartir su impronta con el *Guzmán*, seguidor de sus pautas identificativas. El caso es que este recuento de paralelismos pone de relieve que la autoconciencia genérica en la serie picaresca resulta acaso mayor que en otros géneros más formalizados, por su más firme andadura histórica. Puede que sea esta la razón para la insistencia en la articulación progresiva entre textos, entendiendo la reseña de dicha nómina como un modo de dotar de dignificación literaria al género. A partir de estos argumentos se aprecia la propuesta de unos modelos antiguos, unos dechados primigenios, la alternativa de la serie femenina, los seguidores consecuentes, e incluso el añadido de los textos cervantinos, cuya integración discute la crítica moderna. A una serie literaria sin teorización antigua la sostiene y ratifica, pues, el mantenimiento de una concienciación genérica sostenida, tanto por el prolongado ejercicio de las continuaciones, como por la explicitud de modelos genéricos.

En el género más prestigioso de esta época, el de las ficciones bizantinas, los autores repitieron una y otra vez que el origen de todos los seguidores partía de Eliodoro, unido al nombre de Aquiles Tacio, en muchas ocasiones. El propio Cervantes quiso competir con el griego con su *Persiles*. La conciencia genérica en este caso, desde el prólogo de Amyot, traducido pronto en España (1552),⁷¹ parece ser muy acusada, de tal modo que deviene en una seña de identidad grupal. Teniendo en cuenta, entonces, que el patrón griego significa un ejemplo a la contra para el pícaro, peregrino hacia la degradación y no por mejoramiento, también en la evidencia del reconocimiento genérico pudo tenerlo en cuenta como medio para su dignificación.

⁷⁰ Porqueras Mayo, *La teoría poética en el Manierismo y Barroco españoles*, op. cit., p. 112.

⁷¹ Véase Fumaroli, «La 'herencia de Amyot'», art cit.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- Alemán, Mateo (2012): *Guzmán de Alfarache*, ed. Luis Gómez Canseco, Madrid, Real Academia Española.
- Cabo Aseguinolaza, Fernando (1992): *El concepto de género y la literatura picaresca*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela.
- Cátedra, Pedro Manuel (1998): «Los escritos y la biblioteca deseados (España, c. 1605)», en Pedro M. Cátedra, Agustín Redondo y M.^a Luisa López Vidriero (dirs.), *El escrito en el Siglo de Oro, Prácticas y representaciones*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, pp. 43-68.
- Cavillac, Michel (2010): *Guzmán de Alfarache y la novela moderna*, Madrid, Casa de Velázquez.
- Cayuela, Anne (2013): «Análisis de la enunciación editorial en algunas colecciones de novelas cortas del siglo xvii», en Valentín Núñez Rivera (ed.), *Ficciones en la ficción. Poéticas de la narración inserta (siglos xv-xvii)*, *Studia aurea monográfica*, 4, Barcelona, Universidad Autónoma de Barcelona, pp. 77-98.
- Cervantes, Miguel de (1998): *Don Quijote de la Mancha*, ed. Francisco Rico, Barcelona, Crítica/Instituto Cervantes.
- Chauchaudis, Claude (1983): «Los caballeros pícaros: contexto e intertexto en *La ilustre fregona*», en José Jesús Bustos Tovar (ed.), *Lenguaje, ideología en las Novelas ejemplares*, Madrid, Universidad Complutense, pp. 191-198.
- Darnis, Pierre (2014): «Prosas nuevas (Cartas, relaciones, *Lazarillos* y *Guzmanes*). II. Génesis de la picaresca, absolutismo e individuo en las *Vidas* de Lázaro de Tormes y Guzmán de Alfarache», *Creneida*, 2, pp. 316-348, www.creneida.com/app/download/14726089/12+-DARNIS.pdf.
- (2015): «Prosas nuevas (cartas, relaciones, *Lazarillos*, *Guzmanes* y *Quijotes* –I–. Para una lectura “superficial” (y esencial) de *La vida de Lazarillo de Tormes, y de sus fortunas y adversidades*», en Maria Cristina Panzera y Elvezio Canonica (eds.), *La Lettre au carrefour des genres et des traditions - du Moyen Âge au xvii^e siècle*, París, Classiques Garnier, pp. 257-286.
- (2015): *La picaresca en su centro*, Toulouse, PUM.
- Egido, Aurora (2005): *En el camino de Roma. Cervantes y Gracián ante la novela bizantina*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza.
- Fumaroli, Marc (2007): «La ‘herencia de Amyot’: La crítica de la novela de caballería y los orígenes de la novela moderna», *Anales Cervantinos*, 39, pp. 235-262.
- García López, Jorge (1999): «*Rinconete y Cortadillo* y la novela picaresca», *Cervantes*, 19, 2, pp. 113-124.
- Garrido Ardila Juan Antonio (2008): *El género picaresco en la crítica literaria*, Madrid, Biblioteca Nueva.
- (2009): *La novela picaresca en Europa, 1554-1753*, Madrid, Visor libros.
- Gómez Canseco, Luis (ed.) (2011): *Nuevas trazas para la ficción de pícaros*, *Ínsula*, 778.
- González Cañal, Rafael (1993): «Un entremés olvidado de principios del siglo xvii: *El testamento del pícaro pobre*», *Bulletin of the Commendantes*, 45, 2, pp. 277-309.
- González Rovira, Javier (1996): *La novela bizantina en la Edad de Oro*, Madrid, Gredos.
- Guillén, Claudio (1988): «Luis Sánchez, Ginés de Pasamonte y el descubrimiento del género picaresco», en *El primer Siglo de Oro. Estudios sobre géneros y modelos*, Barcelona, Crítica, pp. 197-211.
- (1997): «*La Epístola a Boscán* de Garcilaso», en Manuel Crespillo (ed.), *Comentario de textos literarios*, Málaga, Universidad de Málaga/ *Analecta Malacitana*, pp. 75-92.
- Joly, Monique (1999): «Cervantes y la picaresca de Mateo Alemán», en Jean Canavaggio (ed.), *La invención de la novela*, Madrid, Casa de Velázquez, pp. 269-276.
- König, Bernhard (2003): *Novela picaresca y libros de caballerías*, Salamanca, Seminario de Estudios Medievales y Renacentistas.
- Lazarillo de Tormes* (1987): ed. Francisco Rico, Madrid, Cátedra.
- León, Andrés de (2017): *Historia del Huérfano*,

- ed. Belinda Palacios, Madrid, Fundación José Antonio de Castro.
- López Grigera, Luisa (1994): *La retórica en la España del Siglo de Oro. Teoría y práctica*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca.
- (2009): «Lazarillo de Tormes entre la autobiografía, la carta y la mitad de un diálogo. (Una lanza por su autoría)», en Eugenia Houvenaghel e Ilse Logie (coords.) con la colaboración de María Eugenia Ocampo Vilas, *Alianzas entre Historia y Ficción. Homenaje a Patrick Collard*, Ginebra, Librairie Droz, pp. 110-119.
- Mancing, Howard (1976): «The Picaresque Novel: A Protean Form», *Kentucky Romance Quarterly*, xxi, ii, pp. 47-63.
- (1980): «El Diálogo del capón y la tradición picaresca», en Alan M. Gordon y Evelyn Rug (dirs.), *Actas del VI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Toronto, University of Toronto, pp. 494-497.
- Mañero Lozano, David (2009): «Towards a Picaresque Novel Review. Creation, Parody and Evolution of a Narrative Genre», *The South Carolina Modern Language Review*, 8, 1, pp. 17-35.
- Márquez Villanueva, Francisco (1999): «La interacción Alemán-Cervantes», en *Trabajos y días cervantinos*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 1995, pp. 241-297.
- Martínez, Miguel (2016): *Front Lines: Soldiers' Writing in the Early Modern Hispanic World*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press.
- Martino, Alberto (1999): *Il Lazarillo de Tormes e la sua ricezione in Europa (1554-1753)*, Pisa/Roma, Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali (2 vols).
- Niemeyer, Katharina; y Meyer-Minnemann, Klaus (2008): «Cervantes y la picaresca», en Klaus Meyer-Minnemann y Sabine Schlickers (eds.), *La novela picaresca. Concepto genérico y evolución del género (siglos XVI y XVII)*, Madrid, Iberoamericana, pp. 223-262.
- Micó, José María (1995): «Prosas y prisas en 1604: El Quijote, el Guzmán y la Pícaro Justina», en Francis Cerdan (ed.), *Hommage a Robert Jammes*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, vol. III, pp. 827-848
- Montauban, Jannine (2003): *El ajuar de la vida picaresca*, Madrid, Visor.
- Monte, Alberto del (1971): *Itinerario de la novela picaresca española*, trad. Enrique Sordo, Barcelona, Lumen.
- Narváez de Velilla, Francisco (1971): *El Diálogo intitulado El Capón*, ed. Víctor Infantes y Marcial Rubio Arquez, Madrid, Visor.
- Núñez Rivera, Valentín (2002): *Razones retóricas del Lazarillo. Teoría y práctica de la paradoja*, Madrid, Biblioteca Nueva.
- (2003): «Claves para el segundo Lazarillo, 1555. El continuador anónimo interpreta su modelo», *Bulletin Hispanique*, 2, pp. 333-369.
- (2004): «Don Quijote, Pasamonte y la picaresca de soslayo», *Lecturas del Quijote, Philologia Hispalensis*, 18, 2, pp. 93-105.
- (2011): «Lazarillo creciente, Lazarillo menguante», en Luis Gómez Canseco (ed.), *Nuevas trazas para la ficción de pícaros, Ínsula*, 778, pp. 20-22.
- (2012): «De Lucio a Lázaro», en Francisco J. Escobar Borrego, Samuel Díez Rebozo y Luis Rivero García (eds.), *La metamorfosis de un inquisidor: el humanista Diego López de Cortegana (1455-1524)*, Huelva, Universidad de Huelva/Universidad de Sevilla/Ayuntamiento de Cortegana, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Huelva, pp. 213-233.
- (2014): «Metamorfosis cervantinas de la picaresca. Novela y teatro», en Florencio Sevilla Arroyo (ed.), *XXIV Coloquio Cervantino Internacional*, Guanajuato (México), Fundación Cervantina de México/Museo Iconográfico del Quijote, pp. 95-136.
- (2015): *Cervantes y los géneros de la ficción*, Madrid, SIAL/Prosa barroca, 2015. (Incluye Núñez Rivera 2003, 2004, 2011, 2012, 2014).
- (2017): «Atisbos lucianescos en los Lazarillos», en Pierre Darnis, Elvezio Canonica, Pedro Ruiz Pérez y Ana Vian Herrero (eds.), *Sátira menipea y renovación narrativa: del lucianismo a Don Quijote*, Córdoba/Pessac Cedez, UCPRESS/Presses Universitaires de Bordeaux, pp. 175-193.
- (2017): «Valoraciones críticas del Lazarillo en el Siglo de Oro: Género, lengua y estilo», en Frederick de Armas y Julio Vélez Sainz (eds.), *Memoria de un honrado aguador. Ámbitos de estudio en torno a la difusión de «Lazarillo de Tormes» (Prosa, Teatro, Cultura)*, Madrid, SIAL/Prosa Barroca, pp. 49-67.
- Piñero Ramírez, Pedro M. (1990): «Lázaro entre

- los doctores o la sátira de los saberes universitarios», *Romanistisches Jahrbuch*, 41, pp. 326-339.
- Porqueras Mayo, Alberto (1989): *La teoría poética en el Manierismo y Barroco españoles*, Barcelona, Puvill.
- Quevedo, Francisco de (1965): *La vida del buscón llamado don Pablos*, ed. Fernando Lázaro Carreter, Salamanca, Universidad de Salamanca.
- Réach-Ngô, Anne (2007): «L'écriture éditoriale à la Renaissance. Pour une herméneutique de l'imprimé», *Communication et langages*, 154, pp. 49-65.
- Rey Hazas, Antonio (1996): «El Quijote y la picaresca: la figura del hidalgo en el nacimiento de la novela moderna», *Edad de Oro*, xv, pp. 141-160.
- (1999): «El Guzmán de Alfarache y las innovaciones de Cervantes», en Pedro M. Piñero (ed.), *Atalayas del Guzmán de Alfarache*, Sevilla, Universidad de Sevilla, pp. 177-217.
- Rey, Alfonso (1987): «El género picaresco y la novela», *Anuario de estudios filológicos*, 10, pp. 309-332.
- Rico, Francisco (1988): *Problemas del Lazarillo*, Madrid, Cátedra.
- (2000): *La novela picaresca y el punto de vista*, Barcelona, Seix Barral (6.ª ed. corregida y aumentada).
- Robles, Juan de (1992): *El culto sevillano*, ed. Alejandro Gómez Camacho, Sevilla, Universidad de Sevilla.
- Rojas Villandrando, Agustín de (1995): *El viaje entretenido*, ed. Jean Pierre Ressay, Madrid, Castalia.
- Roncero López, Victoriano (2010): *De bufones y pícaros: la risa en la novela picaresca*, Madrid, Iberoamericana.
- Rubio Arquez, Marcial (2010): *Estudios sobre el género picaresco*, Roma, Nuova Cultura.
- Ruffinatto, Aldo (2004): «Un nuevo ejemplar del Lazarillo "castigado" (Roma, Facchetto 1600)», *Artifara*, 2.
- Salas Barbadillo, Alonso (1894): *El necio bien afortunado*, Madrid, Sociedad de Bibliófilos Españoles.
- Sevilla, Florencio (ed.) (2001): *La novela picaresca española*, Madrid, Castalia.
- Sims, Elmer R. (1937): «Four Seventeenth Century Translations of Lazarillo de Tormes», *Hispanic Review*, 5, 4, pp. 316-332.
- Sobejano, Gonzalo (1972-1975): «Un perfil de la novela picaresca: el pícaro hablador», en *Studia hispanica in honorem Rafael Lapesa*, Madrid, Gredos, III, pp. 467-485.
- Souchier, Emmanuel (1998): «L'image du texte. Pour une théorie de l'énonciation éditoriale», *Les Cahiers de médiologie*, 6, pp. 137-145.
- Tarruell, C. (2013): «Memorias de cautivos, 1574-1609», en Òscar Jané, Eulàlia Miralles e Ignasi Fernández (eds.), *Memòria Personal: una altra manera de llegir la història*, Barcelona, Bellaterra, 2013, pp. 83-97.
- Toral y Valdés, Domingo de (2016): *Relación de la vida del capitán Toral y Valdés*, ed. Gerardo González de Vega, Madrid, Miraguano.
- Zimic, Stanislav (1992): «Rinconete y Cortadillo en busca de la picaresca», *Acta Neophilologica*, 25, pp. 31-71.

VIDA E HISTORIA EN EL MARCOS DE OBREGÓN

NATALIA PALOMINO TIZADO
Universidad de Huelva

Si existe un género literario en el que las palabras *vida* y *escritura* poseen una relevancia especial, ese es el género picaresco. Su protagonista, más pícaro en algunas novelas que en otras, va a dejar constancia de las vicisitudes ocurridas a lo largo de su vida plasmándolas en el papel, siguiendo un patrón formal que se repite en la mayoría de las obras que integran el corpus: uso de la forma autobiográfica, carácter episódico, relato itinerante y punto de vista unilateral del narrador protagonista.

La mirada del pícaro se remonta hasta sus orígenes y, desde la atalaya de la madurez, o la vejez en algunos casos, da cuenta de cómo ha sido su vida hasta el momento del acto de escritura. Ese concepto de *vida*, intrínsecamente ligado a la picaresca, aparece significativamente en el mismo título que los autores dan a sus obras. El anónimo de 1554 se publica bajo el título *La vida de Lazarillo de Tormes y de sus fortunas y adversidades*; la segunda parte de Alemán de 1604, *Segunda parte de la vida de Guzmán de Alfarache, atalaya de la vida humana*; la segunda parte apócrifa de Juan Martí, *Segunda parte de la vida del pícaro Guzmán de Alfarache*; Quevedo titula la suya como *Historia de la vida del buscón llamado don Pablos, exemplo de vagamundos y espejo de tacaños* y un último ejemplo lo encontramos en *Vida y hechos de Estebanillo González, hombre de buen humor, compuesto por él mismo*.

Vemos que ya desde el título existe una conciencia clara, por lo menos en la época, de lo que se va a llevar a cabo en la obra: la narración de una vida. A pesar de que la delimitación del género picaresco no está claramente definida a día de hoy y sigue generando controversias, sobre todo por la heterogeneidad del conjunto de obras que integran el corpus, parece ser que los autores que lo cultivaron sí tenían claro cuál era la naturaleza del género que se inauguró con el *Lazarillo*, y, pese a las múltiples diferencias tanto formales como temáticas que existen entre las obras picarescas, todos ellos

entendieron de qué trataba el asunto y cada uno, a su manera, ofreció a sus lectores una vida en papel.

Dentro de la picaresca, encontramos una obra con una peculiaridad singular, una obra cuyo protagonista va a rebasar los límites de la ficción y va a apropiarse de la vida de su autor, convirtiéndose así en su *alter ego*. Hablamos de *La vida de Marcos de Obregón*, de Vicente Espinel. Publicada en 1618 por el impresor Juan de la Cuesta, la novela de Espinel es una obra de difícil inserción en el corpus picaresco, sobre todo por la naturaleza de su protagonista: un escudero anciano, poeta, latino y músico, como él mismo se define, que no se parece en absoluto al pícaro por antonomasia, Guzmán de Alfarache, y mucho menos a Lázaro de Tormes. Y es que Marcos no puede parecerse a ninguno de los protagonistas picarescos, porque Espinel aprovechó el marco formal que le ofrecía la novela picaresca, que tanto éxito había tenido, para realizar, en parte, su propia autobiografía.

En 1614, cuando Espinel tiene ya 64 años, empieza a escribir los recuerdos de un tiempo ya pasado, que se publican cuatro años más tarde bajo el título *Relaciones de la vida del escudero Marcos de Obregón*. El relato, como en otras novelas picarescas, está protagonizado por un pecador arrepentido, algo que ya nos indica que Espinel se vale de una justificación didáctica para presentar su obra. En clara consonancia con el modelo fijado por Alemán en *Guzmán de Alfarache*, Marcos nos va a ir contando su vida –desde su etapa como estudiante en la Universidad de Salamanca, su vida *picaresca* en Sevilla, el cautiverio en Argel, una época como soldado en Italia, hasta su vuelta a España– e insertando, con motivo de algún hecho relevante de su autobiografía, una serie de digresiones de índole moral.

Para conseguir el doble objetivo de entretener y enseñar, atraer e instruir, dispuso sus memorias en forma de ficción. Esa era la mejor manera de suplir las lagunas de la memoria después del transcurso de los años, y, asimismo, era el único modo de incluir en la obra algunos elementos extraordinarios que nunca sucedieron en la vida real del autor (como la historia de su cautiverio en Argel, por ejemplo). De esta manera, como apunta Haley, “Espinel interpoló, entre los hechos de su existencia tal como los había vivido, otros de una vida que pudo haber vivido; y adjudicó ambos tipos de acontecimientos a Marcos de Obregón, el ambivalente escudero que creó para que lo representase en la obra, al que también otorgó el oficio de narrador”.¹ Podemos decir, pues, que la materia prima de la ficción se constituyó a partir de la historia real de Espinel, y este tuvo que enfrentarse al reto de convertir toda esa materia autobiográfica en literatura.

Uno de los problemas que surge inevitablemente al intentar describir y categorizar la obra tiene que ver con la distinción que estableció Aristóteles entre historia y poesía.²

¹ George Haley, *Vicente Espinel y Marcos de Obregón: biografía, autobiografía y novela*, en José Lara Garrido (ed.), *Vicente Espinel. Obras Completas*, Málaga, CEDMA, 1994, p. 95.

² Haley dedica el capítulo IV de su monográfico (*op. cit.*, p. 111) a la distinción genérica clásica entre historia y poesía para analizar el *Marcos de Obregón*.

El historiador, según la *Poética*, trata asuntos particulares y relata cosas que han ocurrido; el poeta, por el contrario, elige asuntos universales y relata cosas que pudieran o debieran ocurrir. A pesar de que esta distinción seguía vigente en tiempos de Espinel, especialmente tras la proliferación en el siglo XVI de las traducciones y comentarios a las obras del filósofo estagirita, y de que nos encontramos en una época en la que todavía se creía en la compartimentación de los géneros literarios, Espinel va a hacer confluír estos dos géneros, separados por los preceptistas. El autor rondeño, que había leído a los teóricos y había sido censor de libros, es plenamente consciente de esa fusión que lleva a cabo en su *Marcos de Obregón*, como se refleja en la cita siguiente, ubicada en el último descanso y epílogo de la novela:

Escríbele en lenguaje fácil y claro por no poner en cuidado al lector para entendedorlo. Dijo muy bien el maestro Valdivieso, con la gallardía y claridad de su ingenio, a un poeta que se precia de escribir muy obscuro, que, si el fin de la historia y poesía es deleitar enseñando y enseñar deleitando, ¿cómo puede enseñar y deleitar lo que no se entiende o a lo menos ha de poner en mucho cuidado al lector para entendedorlo?³

Este pasaje resulta muy significativo, pues el mismo Espinel admite que su obra es un híbrido entre historia y poesía, un híbrido entre realidad y ficción. ¿Pero cuáles son los elementos más importantes de la obra tomados de la historia? O, dicho de otro modo, ¿qué elementos de la ficción tienen su fundamento en la realidad?

Si hay algo que llame la atención de las *Relaciones de la vida de Marcos de Obregón*, además de la relación autor-protagonista que veremos más adelante, es la gran cantidad de personajes reales vinculados a Espinel que aparecen en la obra. Podemos distinguir distintos grupos: amigos personales, como Lope de Vega o Quevedo; nobles, que sería el grupo más numeroso formado por personajes como Pedro de Castro (conde de Lemos), don Gonzalo Chacón, Juana de Córdoba (duquesa de Sessa), Francisco Gómez de Sandoval (marqués de Denia), Pedro Girón (duque de Osuna), y un largo etcétera. La música, que tiene un papel muy importante tanto en la obra como en la vida del autor, se representa por medio de personajes como Bernardo Clavijo del Castillo, Bernardina Clavijo, Juan Navarro o Francisco de Salinas; Ronda, el pueblo natal del autor, se retrata mediante personajes como Francisco Ahumada Mendoza, Lope de Cárdenas o Juan de Luzón y, por último, un grupo heterogéneo formado por gentes de distintas profesiones; maestros, como Luis Pacheco de Narváez y Juan Cansino; personajes relacionados con las artes y las letras, como el orador Hortesio Félix Paravesin o el censor Gutierre de Cetina; jueces, como Justino de Chaves, corregidores, como Enrique Bolaños o médicos como Juan de Vergara o Luis del Valle.

³ Vicente Espinel, *Relaciones de la vida del escudero Marcos de Obregón*, ed. Soledad Carrasco Urgoiti, Madrid, Castalia, 1972, p. 281.

Resulta interesantísima la dedicatoria de la obra al cardenal arzobispo de Toledo don Bernardo de Sandoval y Rojas, a quien Espinel se dirige en alguna ocasión, ya durante el relato, otorgando a su figura el papel del “Vuesa Merced” del *Lazarillo*:⁴ “Perdóneme Vuesa Señoría Ilustrísima si le canso con estas niñerías que me pasaron con este médico, que las digo porque quizá encontrará con ellas alguno a quien aprovechen”.⁵

El círculo personal del cardenal Sandoval va a estar muy presente en la obra. Los hermanos Oviedo, Luis y Bernardino, son un claro ejemplo. Bernardino de Oviedo fue secretario del Cardenal y Luis de Oviedo se nombra en el testamento del mismo. Ambos personajes aparecen en los preliminares de la obra y vuelven a reaparecer más adelante, ya como personajes dentro de la ficción, completamente desenmascarados, con sus verdaderos nombres. En el descanso octavo de la primera relación, son los protagonistas de una de las múltiples digresiones moralizantes de la obra, donde los vemos defender a un hidalgo que sufre con paciencia el desacato de un valentón. La utilización de personajes reales como ejemplo de conducta es una constante en *Marcos de Obregón*. Hay que recordar aquí la insistencia de Espinel en el uso del tópico horaciano *aut prodesse, aut delectare*. Lo repite varias veces en la obra y Espinel, que había traducido varias odas del poeta latino, hace de este tópico un elemento vertebrador de su obra, y no solo porque su utilización constituía un criterio de valoración importante para los censores de libros, sino porque realmente la novela se construye desde esa preceptiva. Ya desde el Prólogo al lector, nos indica cuál va a ser su metodología narrativa:

El intento mío fue ver si acertaría a escribir en prosa algo que aprovecharse a mi república, deleitando y enseñando, siguiendo aquel consejo de mi maestro Horacio; porque han salido algunos libros de hombres doctísimos en letras y opinión que se abrazan tanto con sola la doctrina que no dejan lugar donde pueda el ingenio alentarse y recibir gusto; y otros, tan enfriados en parecerles que deleitan con burlas y cuentos entremesiles que, después de haberlos leído, revuelto, ahechado y aun cernido, son tan fútiles y vanos que no dejan cosa de sustancia ni provecho para el lector, ni de fama y opinión para sus autores.⁶

Es en las digresiones moralizantes donde predomina la presencia de personajes reales vinculados a la vida del autor. Serían los encargados, por decirlo de alguna manera, de aportar ese matiz didáctico que tanto reivindica Espinel a lo largo de la obra, además de convertirse, como veremos, en garantes de la veracidad de los hechos narrados.

⁴ Antonio Rey Hazas ha analizado esta relación en «Vicente Espinel y el *Lazarillo de Tormes*: el escudero en la novela picaresca», *Congreso Internacional Andalucía Barroca: actas. III. Literatura, música y fiesta*, Sevilla, Consejería de Cultura, 2009, pp. 207-220. Para Hazas (*op. cit.* p. 211), no hay «ninguna razón estructural para que una referencia al destinatario interrumpa el relato», por lo que nos encontramos ante «una imitación explícita y evidente al *Lazarillo* [...], como si la *Vida del escudero* fuese una carta autobiográfica, y lo hace así porque el *Lazarillo* es en este caso su modelo indudable».

⁵ Vicente Espinel, *op. cit.*, p. 126.

⁶ Vicente Espinel, *op. cit.*, p. 77.

Otro ejemplo de los muchos que encontramos en la novela lo constituye la historia del marqués del Carpio don Luis de Haro. Marcos, que ha perdido su mula, espera en la puerta de una venta por si alguien le da noticias del animal y, mirando el paisaje, le viene a la cabeza un hecho presenciado por él mismo que ocurrió en ese lugar. Así empieza la digresión:

Púseme a la puerta del mesón para ver si pasaba el macho o persona que de él me diese nuevas. Miré aquel pedazo de tierra en el tiempo que allí estuve [...] adonde algunos años después pasó en presencia mía una desgracia muy digna de contarse para que se vea cuánta obligación tienen los hijos de seguir el consejo de los padres, aunque les parezca que repugna a su opinión. Y fue que, siendo marqués del Carpio don Luis de Haro, caballero muy digno de este nombre, muy gallardo de persona y adornado de virtudes y partes muy dignas de estimar, vinieron allí madereros de la sierra de Segura, con algunos millares de vigas muy gruesas [...] Quisieron hacer al marqués una fiesta de gansos, poniéndolos atados entre los dos maderos de la puerta de la pesquera. Y como iba el madero despeñándose, por la violencia del grande cuerpo del agua, puesto el gancharo sobre el madero, asía la cabeza del ganso y, tirando del pescuezo, se deslizaba de la mano y caía en la profundidad del agua, saliendo lejos de allí nadando.⁷

Un joven, haciendo oídos sordos a los consejos de su padre, quiso participar, y murió ahogado. Así concluye la historia:

Pasó este caso en este mismo lugar y en presencia del marqués don Luis de Haro y de su hijo, el marqués don Diego López de Haro; que, cuando esto se escribe, están vivos y más mozos que el autor, en cuya compañía se halló presente a este infelice suceso. Y porque no habrá lugar de contallo adelante, se dice aquí por encargar a los hijos que, aunque les parezca que saben más que los padres, en razón de la superioridad que Dios les dio sobre ellos y representando la persona del verdadero Padre, los han de obedecer y respetar, y creer que, en cuanto a las costumbres morales, saben más que ellos.⁸

En este caso, Espinel utiliza al marqués del Carpio para dar fe de que lo que cuenta fue real. El marqués no participa en la acción narrativa, se utiliza como testigo para garantizar la veracidad de los hechos narrados. Marcos, como historiador de su vida, necesita pruebas que ratifiquen su historia, y un modo de obtenerlas es mediante la incursión de este tipo de personajes, reales y reconocibles para los lectores, de los que nadie va a dudar. Además, podemos observar que esa intencionalidad didáctica y moralizante que impregna toda la obra se materializa, sobre todo, en los pasajes donde aparecen estos personajes.

⁷ Vicente Espinel, *op. cit.*, p. 243.

⁸ Vicente Espinel, *op. cit.*, p. 245.

Pero el personaje real más importante, a la vez que complejo, es el que se esconde tras el protagonista. Aunque sería muy arriesgado reconstruir la vida de Espinel basándonos en su novela, no cabe duda de que el autor rondeño quiso reflejarse, desdoblarse, en su protagonista. Hay tres leitmotivs en la obra, como ya indicó Haley,⁹ que identifican claramente a autor con criatura, tres intencionados paralelismos entre Marcos de Obregón y Vicente Espinel: el lugar de nacimiento, Ronda; la persecución de la gota y la fama musical y literaria.

Estas singularidades tomadas del autor se mencionan constantemente a lo largo de la novela, pero no confunden al lector, son cualidades que Espinel presta a su protagonista y el lector acepta sin problemas a Marcos como ente independiente, sin necesidad de tener en cuenta la identidad del autor. No obstante, en la obra se encuentran bastantes episodios reales de la vida de Espinel protagonizados por Marcos de Obregón en los que la identidad de ambos fluctúa. Un claro ejemplo lo encontramos en la tercera relación, cuando Marcos, tras su cautiverio en Argel, llega a Italia:

Llegué a tiempo que se celebraban las obsequias de la santísima reina doña Ana de Austria. Y habiendo buscado a quien cometer la traza, historias y versos de la vida ejemplar de tan gran señora, pudiendo cometellas a muy grandes ingenios, tuvo por bien el Magistrado de Milán de cometellas al autor de este libro, no por mejor, sino por más deseoso de servir a su rey y de aprender en cosas tan graves y de tan graves ingenios. Y ofreciéndoles y dando noticia de Aníbal de Tolentino, excelentísimo sujeto, que lo hiciera mejor que otro en toda la Europa, al fin, por más cercano le mandaron al autor que la hiciese.¹⁰

Como advierte Haley,¹¹ “ya en la misma frase hay una vacilación entre el yo y el autor: la acción que empezó Marcos es acabada por el autor. Sin ningún cambio sensible, sin ninguna gradación, Marcos se convierte en el autor y luego otra vez en él mismo”. Este episodio se entiende mejor si tenemos en cuenta que se trata de un acontecimiento real de la vida de Espinel, como constata una relación italiana de la fiesta recogida por Eugène Muret,¹² en la que se dice que Espinel fue el encargado de realizar varias composiciones en latín y en castellano para las exequias de la reina Ana de Austria, cuatro de las cuales (tres sonetos y una canción) están incluidas en su obra poética *Diversas rimas*.

La ambigüedad del yo está presente en varios pasajes de la novela. En otro caso, Marcos, conversando sobre música, explica lo extasiado que se siente un oyente al oír una canción:

⁹ George Haley, *op. cit.*, p. 147.

¹⁰ Vicente Espinel, *op. cit.*, p. 133.

¹¹ George Haley, *op. cit.*, p. 101.

¹² Eugène Muret, «Notes sur Marcos de Obregón», en AA. VV., *Mélanges de Linguistique et de Littérature offerts Alfred Jeanroy*, París, Droz, 1928, pp. 325-332.

Yo soy testigo que, estando cantando dos músicos con grande excelencia una noche una canción que dice: *Rompe las venas del ardiente pecho*, fue tanta la pasión y accidente que le dio a un caballero que los había llevado a cantar, que, estando la señora a la ventana y muy de secreto, sacó la daga y dijo:

—*Veis aquí el instrumento; rompeme el pecho y las entrañas.*

Quedando admirados los músicos y el autor de la letra y sonada, porque concurrieron allí todos los requisitos necesarios para hacer aquel efecto.¹³

Los versos citados aparecen en la obra de Espinel *Diversas rimas*, y de nuevo volvemos a ver a Marcos que empieza la anécdota como testigo y rápidamente, pero ya en tercera persona, alude al *autor*. Hay momentos en que el propio Espinel se confunde y se desdobra, abandonando a Marcos y erigiéndose él mismo como autor. Esta dinámica de auto-revelación que se observa continuamente en la novela, plantea problemas, pues el lector necesita de elementos extraliterarios, elementos de la vida real del autor, para entenderla.

Pero esto no es algo que solo ocurra en el *Marcos de Obregón*. Lo mismo sucede en la segunda parte del *Quijote*, cuando Cervantes envía a sus protagonistas a Barcelona en lugar de a Zaragoza, para marcar distancias con el apócrifo de Avellaneda, o en la segunda parte del *Guzmán de Alemán*, donde aparece Juan Martí, el autor de la segunda parte apócrifa, disfrazado de Sayavedra.

Estamos, pues, en un momento en que los límites de la literatura y la realidad empiezan a difuminarse; la historia empieza a adentrarse en la ficción. La problemática que plantea este tipo de incursiones hay que entenderla desde una perspectiva sincrónica y tener en cuenta que nos encontramos en una época en la que los autores están experimentando; tendremos que esperar hasta el siglo XX para que este juego metaliterario de identidades alcance la perfección técnica, con autores como Unamuno o Pirandello.

Para terminar, nos gustaría subrayar que las *Relaciones de la vida del escudero Marcos de Obregón*, analizadas desde la picaresca, podrían constituir una muestra importante de cómo entendieron los autores del siglo de oro el nuevo género naciente: entendieron la novela picaresca como la historia de una vida, narrada en primera persona. Quizás sea esta la única característica que comparten todas y cada una de las obras que forman el corpus. Espinel, definitivamente, la entendió así, de lo contrario, ¿por qué eligió ese marco narrativo que le ofreció, sobre todo el *Guzmán de Alfarache* de Mateo Alemán, para llevar a cabo su autobiografía, la historia de su vida?

Las últimas palabras son para Marcos de Obregón, el más idóneo para definir el cometido que lleva a cabo en la novela:

Yo, como iba historiando mi vida, no advertí que podría el ermitaño cansarse de oírme hablar tan difusamente; pero sucediome bien, que no solamente no se cansó, pero tornó a importunarme que prosiguiese en mi principal intento, que para eso me lo había rogado al principio.¹⁴

¹³ Vicente Espinel, *op. cit.*, p. 146.

¹⁴ Vicente Espinel, *op. cit.*, p. 23.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- Espinel, Vicente (1972): *Relaciones de la vida del escudero Marcos de Obregón*, ed. Soledad Carrasco Urgoiti, Madrid, Castalia.
- Haley, George (1994): *Vicente Espinel y Marcos de Obregón: biografía, autobiografía y novela*, en *Vicente Espinel. Obras Completas*, ed. José Lara Garrido, Málaga, CEDMA.
- Muret, Eugène (1928): «Notes sur *Marcos de Obregón*», en AA. VV., *Mélanges de Linguistique et de Littérature offerts Alfred Jeanroy*, París, Droz, pp. 325-332.
- Rey Hazas, Antonio (2009): «Viente Espinel y el Lazarillo de Tormes: el escudero en la novela picaresca», *Congreso Internacional Andalucía Barroca: actas. III. Literatura, música y fiesta*, Sevilla, Consejería de Cultura, pp. 207-220.

UN NUEVO ENFOQUE SOBRE LA BREVE SUMA DE LA VIDA Y HECHOS DE DIEGO GARCÍA DE PAREDES

PATRICIA LÓPEZ DIEZ
CARLOS PÉREZ HERNANDO
Universidad de Extremadura

INTRODUCCIÓN

Diego García de Paredes fue un soldado español, célebre por su extraordinaria fuerza física y sus múltiples hazañas, tanto en batalla, como en lances personales. Nació en Trujillo (Extremadura) el 30 de marzo de 1468 y falleció en Bolonia, Italia, el 15 de febrero de 1533 a los sesenta y cuatro años de edad. Combatió en las guerras de Italia, norte de África y Navarra, sirviendo sucesivamente a las órdenes de numerosos señores, como el Papa Alejandro VI, el Gran Capitán y Carlos V. Durante sus últimos días, esperando ya la muerte de resultas de un tonto accidente, redactó la *Breve Suma*, una memoria de ciertos momentos de su vida, en los que destaca su sentido personal del honor.

Hay que distinguir entre la biografía que se ha reconstruido de la historia de Paredes, conocida por varias fuentes y recopilada, sobre todo por Tomás Tamayo en el siglo XVII y por Muñoz de San Pedro en el XX, y su autobiografía que aquí analizamos. Las fuentes que sondearon los historiadores mencionados son las distintas crónicas del Gran Capitán,¹ los Anales de Aragón,² el *Carlo famoso*,³ los documentos oficiales que

¹ Hernando del Pulgar (1554): *Crónica llamada las dos conquistas del reino de Nápoles*, incluida en la *Crónica del Gran Capitán*, Zaragoza.

² Jerónimo Zurita, (1580), *Historia del rey Don Fernando el Católico. De las empresas, y ligas de Italia*, VIII, XI, Zaragoza, Domingo de Portonaris. Edición electrónica en PDF (2005), de José J. Iso (coord.), Pilar Rivero y Julián Pelegrín (eds.), Zaragoza, IFC.

³ Antonio Sánchez Jiménez, «Cervantes y el César Carlos de Habsburgo: *Don Quijote* I, 32 y el *Carlo Famoso*

le mencionan, entre los que encontramos cartas de recomendación del Papa y nobles italianos, licencias para celebrar duelos personales y los privilegios concedidos por Fernando el Católico, Maximiliano I y Carlos V, que honran al soldado extremeño, reseñando varias de sus hazañas. Y, por supuesto, la autobiografía llamada la *Breve Suma*, tanto en versión manuscrita como impresa.

Cuando se coteja la *Suma* con las biografías oficiales, o con las fuentes mencionadas, se percibe una notable y rara distancia, pues la *Suma* evita los momentos de mayor gloria en las batallas, así como los reconocimientos públicos y nombramientos oficiales. También evita o carece de una precisión histórica, en cuanto a fechas y personas citadas. Ambas diferencias, curiosamente, han sido utilizadas como argumento tanto por quienes atacan como por quienes defienden la autenticidad de la autoría de la obra.

Sin embargo, no ya el parecido, sino el gran paralelismo entre la *Suma* y una parte del canto 27 del *Carlo famoso*, de Luis Zapata de Chaves, no ha sido formalmente analizado ni usado en un sentido o en el otro. Intentaremos con este trabajo contribuir a su remedio.

ESTUDIOS PREVIOS

Gracias a los trabajos de varios estudiosos sobre la figura del personaje y sus memorias, disponemos de varias aproximaciones a los tres puntos resaltados. En primer lugar, en 1621, el cronista Tomás Tamayo de Vargas publicó una relación de los hechos más destacados de García de Paredes. La *Suma* es comentada en su tratado sobre las obras de Lope por don Marcelino Menéndez Pelayo en 1890, quien discute la autoría, basándose en ciertos anacronismos y erratas históricas, como los nombres de los caballeros españoles que participan en el desafío de Barleta contra los franceses.

A mediados del siglo xx, Miguel Muñoz de San Pedro glosa a su manera la vida de Paredes, elaborando una biografía más completa que la *Suma* y ahonda en la documentación familiar e histórica sobre el héroe. Randolph Pope sondeó más bien en 1974 en las connotaciones literarias de la *Suma* en su análisis sobre las autobiografías de los siglos xvi y xvii. Mientras que Alessandro Cassol se centra en 2014 en las autobiografías de los soldados, donde incluye la del héroe extremeño, y en la que profundiza en su estudio sobre las obras de Lope de Vega.

Antonio Sánchez Jiménez publicó en el 2004, en la Revista de Estudios Extremeños, unas reflexiones muy atinadas sobre la posible autoría de la obra. Tras investigar los originales impresos de la *Suma*, incluida en las Crónicas del Gran Capitán, y el manuscrito llamado la *Breve Suma*, cotejar sus diferencias y compararlos con los documentos familiares, se decanta por defender la autoría de Paredes. Con buen manejo de

(1566), de Luis Zapata de Chaves», en Joaquín Álvarez Barrientos y Oscar Cornago Bernal (eds.), *En buena compañía: estudios en honor de Luciano García Lorenzo*, Santander, CSIC, pp. 639-648, 2009.

la retórica, primero expone y rebate los argumentos esgrimidos por los detractores de dicha autoría, y luego utiliza las pruebas, que, si bien no demuestran con rotundidad el aserto, al menos lo apoyan con mayor solidez que las rebatidas antes. Para ello alude al propio texto de la obra, luego despliega documentos notariales de la época, e, incluso, testimonios de sus sucesores.

Por último, José Luis Gastañaga Ponce de León publicó en 2012 un libro sobre biografías del siglo XVI, donde dedica un capítulo a García de Paredes y su *Suma*. Analiza con agudeza el estilo sin discutir la autenticidad de la autoría, comparando las sutiles diferencias entre las ediciones de Menéndez Pelayo de 1900 y la de Antonio Rodríguez Villa de 1908. Sin decantarse por ninguna, concede, en general, a la primera de ambas mayor fidelidad hacia el manuscrito original.

ENFOQUE DE LA CUESTIÓN

Tres cuestiones surgen cuando se lee la *Breve Suma de la vida y hechos de Diego García de Paredes*. En primer lugar, muchos estudiosos se han cuestionado la autenticidad de la autoría, ¿es auténtica o un artificio literario para dotar de mayor credibilidad a las hazañas narradas, como supone el reverendo John Bowle en su edición de 1781 de Don Quijote de la Mancha?⁴ En segundo lugar, asumiendo la veracidad de la autoría declarada en el texto, ¿cuál fue el propósito que movió al guerrero, no ya a contar su vida, sino a seleccionar los momentos que narra y a destacar ciertos aspectos en los que no siempre queda revestido de un papel heroico?. Y, en tercero, el estilo literario desplegado sorprende, pues, si bien resulta tosco e inconexo, aparentemente falto de un hilo conductor claro y fluido, por otra parte, a medida que avanzamos en su lectura, parece responder, igual que la selección de anécdotas narradas a un propósito.

ESTADO DE LA OBRA

Los hechos de García de Paredes aparecieron impresos bajo el título de *Breve Suma de la vida y hechos de Diego García de Paredes*, la cual él mismo escribió y la dejó firmada de su nombre, como al fin de ella parece, como apéndice a la Crónica del Gran Capitán Gonzalo Hernández de Córdoba y Aguilar, en la cual se contienen las dos conquistas del Reino de Nápoles, en Sevilla, en 1580, en la imprenta de Andrea Pescioni. Posteriormente vieron a la luz tres ediciones más de ambos textos unidos: una segunda edición de Sevilla, en 1582, también en casa de Pescioni; una primera, en Alcalá de Henares de 1584, a cargo de Hernán Ramírez; y una segunda edición de Alcalá, publicada en casa

⁴ En Antonio y Mario Sánchez Jiménez, «La *Suma de las cosas que acontecieron a Diego García de Paredes y de lo que hizo*. Apuntes sobre su autoría», *Revista de estudios extremeños*, 60, 1 (2004), pp. 231-242.

del mismo impresor en 1586. Aparte de las obras impresas, existen cuatro manuscritos, independientes de la *Crónica del Gran Capitán*, dos conservados en la Biblioteca Nacional de Madrid, y dos en la biblioteca de la Real Academia de la Historia.⁵

Para llevar a cabo nuestro estudio nos hemos centrado en la edición digital de Suárez Figaredo, basada en la *Crónica del Gran Capitán*, impresa en Sevilla, 1580, por Andrea Pescioni.⁶

ESTILO Y ESTRUCTURA

La *Breve Suma* narra quince episodios de la vida de Diego García de Paredes, ordenados supuestamente en orden cronológico (en la realidad algunos están descolocados), partiendo de su salida de Trujillo hacia Italia, y finalizando con su muerte en Bolonia. De estos episodios, cinco suceden en España, el primero el que da comienzo a la obra, y el resto cerca del final, cuando regresa para la guerra de Navarra; los demás acaecen en Italia. Cinco episodios narran desafíos llevados a término, excepto el último, que sucede en la corte de Fernando el Católico, donde reta a cualquier noble que afrente a su jefe y amigo, el Gran Capitán, desafío no aceptado por ningún cortesano; en los otros, combate y vence. Cuenta dos apresamientos, de los que escapa gracias a su audacia. Alude también a cinco reyertas, dos en España y dos en Italia, tanto urbanas como en campo abierto, y a ocho batallas, de las cuales dos acabaron en derrota y el resto en victoria. En algunos casos da nombres de soldados y personalidades, fechas, lugares y número de combatientes y bajas, pero sin afanes de historiador, sino para mostrar mejor el suceso narrado. Es llamativa la disposición inconexa de acontecimientos, según hemos mencionado, sin un estricto orden cronológico, como se aprecia en la anécdota del desafío de Barleta, el cual sucedió históricamente varios años antes del momento en que aparece en la *Suma*, igual que su entrada en Italia.⁷ Estos sucesos no vienen ligados con nexos literarios, sino que su enlace se reduce, como señala Cassol, a una serie de luegos.⁸

⁵ José Luis Gastañaga Ponce de León, *Caballero noble desbaratado: Autobiografía e invención en el siglo XVI*, Purdue University Press, 2012. El Ms. 1752 BNE *Suma de las cosas que acontecieron a Diego García de Paredes y de lo que hizo, escrita por él mismo cuando estaba enfermo del mal [de] que murió*. Se encuentra en un volumen en octavo copiado sobre papel con letra del siglo XVI, que consta de obras diversas, pertenecientes todas a la obra manuscrita *Anales breves de los Reyes Católicos Don Fernando y Doña Isabel, que dejó manuscritos el Doctor Don Lorenzo Galíndez y Carvajal y una continuación con variantes, notas críticas y apéndices por Don Rafael Floranes Robles y Encinas*, ff. 186-189v [1787].

⁶ Enrique Suárez Figaredo (ed.), «Diego García de Paredes (breve Suma de su vida y hechos)», *Lemir*, 21 (2017), pp. 31-44.

⁷ *Ibid.*

⁸ Alessandro Cassol, «La figura de Diego García de Paredes en las comedias de Lope de Vega», en Maria Grazia Profeti (ed.), *Otro Lope no ha de haber*, Florencia, Alinea, 2000, II, pp. 161-180. Antonio Sánchez Jiménez «Del miles gloriosus al figurón: los orígenes de la comedia de figurón en *La contienda de García de Paredes y el capitán Juan de Urbina* (1600), de Lope de Vega», en Luciano García Lorenzo (ed.), *El figurón. Texto y puesta en*

El lenguaje y el estilo que utiliza es directo, carente de artificio, con expresiones propias de quien había vivido tantos años en Italia, a veces socarrón, pero siempre seguro de sí mismo. Utiliza, por supuesto, la primera persona sin alejarse de su punto de vista, pero se desliga un tanto de esa perspectiva personal en contadas ocasiones. Nunca destaca por ofrecer una profusión de detalles, pero al menos en la primera parte, sin llegar a extenderse, algo describe. En las últimas páginas se vuelve aún más lacónico, ofreciendo sólo una nota que sirva para situar la acción. Las referencias históricas son a menudo inexistentes. De ellas las más fiables son las geográficas; las menos son las cifras de combatientes y las fechas, pues ya la inicial, que marca su entrada en Italia, no coincide con el año que conocemos. Llama la atención que en esa primera parte haga referencia a los meses, que es algo más difícil de recordar, teniendo en cuenta los fallos de memoria o de transcripción con respecto a los años.

Las distintas versiones de la *Breve Suma*, como la de Menéndez Pelayo y la de Rodríguez Villa y la de Figaredo difieren en detalles de algunos pasajes, para los que la segunda y la tercera son más ricas en detalles y aparenta una transcripción más fiel a las memorias originales perdidas; por ejemplo, en la conclusión.⁹

Esas pequeñas discrepancias cobran, por otra parte, mayor distancia e interés cuando se compara con el canto 27 del *Carlo famoso*,¹⁰ donde el poeta extremeño, Luis Zapata de Chaves, concibe una fantasía con la excusa de la herencia de las armas del Marqués de Pescara, reclamada al mismo tiempo por Diego García y Juan de Urbina, a imitación de la contienda de Áyax y Ulises por las armas del difunto Aquiles.¹¹ El poema intercala la biografía de Paredes con sus gestas heroicas como argumento que esgrime el extremeño para reclamar el trofeo.

Es lógico y esperable que una obra en prosa y otra poética presenten construcciones distintas; sin embargo, lo realmente sorprendente es el casi total paralelismo que encontramos entre los dos textos, tanto en las anécdotas narradas, su contenido, disposición y detalles, como en el léxico empleado, que muestra una notable reproducción de términos, nombres y cifras a lo largo de todo el texto. Sería esperable que la poesía siguiera a la obra en prosa, pero el *Carlo famoso* fue publicado en 1566, mientras que la impresión de las Crónicas del Gran Capitán, acompañadas de la *Breve Suma*, salieron de la imprenta por primera vez en 1580. Teniendo en cuenta que Zapata tardó más de trece años en redactar el extenso poema de veinte mil versos, se puede considerar que antecede a la *Breve Suma* en más de veinte años.

escena, Madrid, Fundamentos, 2007, pp. 107-127.

⁹ Marcelino Menéndez Pelayo, *Estudios sobre el teatro de Lope de Vega*, Santander, CSIC, 1949. Antonio Rodríguez Villa, *Crónica del Gran Capitán Gonzalo Hernández de Córdoba y Aguilar*, Nueva Biblioteca de Autores Españoles, vol. 10, Madrid, Bailly/Bailliére e hijos, 1908. Enrique Suárez Figaredo (ed.), *op. cit.*

¹⁰ Extenso poema con 50 cantos y 20000 versos endecasílabos, dedicado a la vida de Carlos V.

¹¹ Historia que versiona Lope de Vega unos sesenta años más tarde y que permanece ignota hasta su descubrimiento por Menéndez Pelayo.

Salvando el metro y la rima, la coincidencia de contenido y forma entre las dos obras es total excepto en cuatro ocasiones, en las que el Carlo famoso introduce sucesos ausentes en la *Suma*. En la primera de ellas se intercalan en medio de los episodios autobiográficos cuatro párrafos que aluden al desafío verbal que justifica la narración en primera persona, a saber, la contienda con Juan de Urbina,¹² que luego Lope utilizará para su obra de teatro; en la segunda ocasión, se menciona sin llegar a narrarlo la célebre hazaña del puente del Garellano,¹³ donde Paredes, blandiendo un espadón, detuvo a todo un ejército enemigo; en la tercera, justo después de la reyerta de la taberna de Coria, se narra una oscura pelea en su Trujillo natal con un zapatero al que acaba arrojando a un pozo;¹⁴ mientras que la cuarta diferencia se refiere a los detalles de algunos lances ocurridos en las guerras de Italia, como que los caballeros del desafío de Barleta fueran trece en el Carlo y doce en la *Suma* (en las Crónicas de Aragón, Zurita da once),¹⁵ o la forma de escribir ciertos nombres de lugares.

El Carlo famoso interrumpe la narración autobiográfica en 151v, para dejar paso a la trama del desafío verbal con Urbina, pareciendo que la parte biográfica de Paredes va a terminar así, inconclusa y acortada respecto a la *Breve Suma*; pero no es así, porque en la página 195r, al final del canto, la historia continúa, narrada ahora en tercera persona, enlazando con el último episodio de la *Suma*, el de la emboscada en la casa de campo italiana, y su llegada a Bolonia, donde muere. Aquí apreciamos la última y notable diferencia, pues en el Carlo famoso se lee: “de una dolencia vil Diego García cayó en la cama malo y doliente, y como aquel al que otro no podía, sino él mismo matarse solamente, al fin de tantas guerras y porfías escapado, dio fin a sus días”;¹⁶ mientras que la *Suma* reza: “y parece que le place a Dios que por una liviana ocasión se acaben mis días”.¹⁷

Las coincidencias de vocabulario son sorprendentes. Con las dos obras mano a mano, desde el primer párrafo se descubre que nos encontramos con la versificación o la prosificación del mismo texto. Cada episodio aparece duplicado, en su esencia y en la mayoría de los términos empleados, sobre todo en los fundamentales, como nombre y verbos. Veamos algunos ejemplos: al final del primer episodio se utiliza en ambos textos el verbo “descalabrar” para describir la victoria de Paredes sobre sus atacantes en ambas obras;¹⁸ en la primera batalla, se llega “al burgo de la tierra” en la *Suma* y “al burgo del lugar” en el Carlo; en el duelo con el capitán romano César, la *Suma* dice: “Y Dios me dio victoria y le corté la cabeza, no queriendo entendelle que se rendía”,

¹² Luis Zapata, *Carlo famoso*, 27, Valencia, Ioan Mey, 1566, f. 149v.

¹³ *Ibid.*, f. 150v.

¹⁴ *Ibid.*

¹⁵ *Op. cit.*

¹⁶ *Op. cit.*, f. 195r.

¹⁷ *Op. cit.*, p. 44.

¹⁸ Todas estas referencias proceden de los siguientes fragmentos: *Carlo famoso*, ff. 148-151, *Breve Suma*, ff. 38-44.

en el Carlo: “a donde plugo a Dios darme la victoria, y la cabeza le corté aquel día, sin querer entender que se rendía”; para escapar del arresto, en la *Suma*: “Y a medianoche aventuré a salirme tomando de la guardia una alabarda, y con ella maté la centinela”, en el Carlo: “De noche arrebaté yo una alabarda, y con ella mate una centinela”. En la primera batalla con el Duque de Urbino, prosa y poesía aluden a seis mil enemigos y dos mil propios armados de arcabuces. De esta suerte de coincidencias ambas obras continúan durante casi toda la biografía.

En cuanto a las diferencias en el léxico, la mayoría se centran en una ligera mayor amplitud de las descripciones de la *Suma*, aportando más detalles en muchos de los episodios, pero sin que afecten a la esencia del contenido. Así, sin alejarnos del principio, cuando en la primera batalla Paredes y sus compañeros llegan a la muralla, en la *Suma* se dice que buscaron escalas, palancas, vaivenes; términos que no aparecen en el Carlo. Una vez escaladas las almenas, en la *Suma* Diego García va a la puerta y asiendo del cerrojo arranca las armellas, mientras que en el *Carlo* quebranta los cerrojos, sin mencionar armella alguna. Cuando es preso del enemigo, en la prosa dice haber recibido tres heridas de escopeta, y en la poesía de tres arcabuzazos ser herido. En el duelo con el coronel Palomino, lleva de padrino, según la *Suma*, a Juan de Gomado, y según el *Carlo* a Juan de Sumaca. En la reyerta de la taberna de Coria, en la *Suma* los gañanes le toman por mercader de puercos primero, y luego por judío o sordo, pues no les contesta; en el Carlo solo lo tienen por judío, tal vez por necesidades de la rima (rima con el verso anterior, acabado en *frío*), y tampoco se menciona la llegada de su gente (veinticinco arcabuceros) a quienes avisa en secreto para que hagan como si no le conocieran. En Navarra, la *Suma* de Suárez Figaredo refiere los pueblos de Udabia, Monleón de Sola, Salvatierra y Tariz, la de Menéndez Pelayo a Vidalia, Monleón, Vessolla, Salvatierra y Tariz; mientras que el Carlo cita a Vidax, Monleón, Salvatierra y Olfarriz. En la última aventura, refugiados en una villa, los enemigos quieren quemar la casa y ofrecen dinero para ello al dueño; aquí hay una diferencia léxica que determina un significado opuesto, pues en la *Suma* se lee “el dueño no consiente y ellos dicen que se la pagarán”, mientras que el Carlo reza: “porque el huésped lo consiente”; sin embargo, al final de esta escaramuza ambos textos vuelven a usar el término “descalabrados”, cerrando este vocablo como en un círculo la biografía, al aparecer en el primer episodio y en el último.

Todo lo anterior evidencia la existencia de una conexión entre ambos textos. La publicación del poema es anterior y está fabulada su presencia dentro del argumento del canto 27, apareciendo como unas memorias contadas por el autor a una audiencia, en vez de redactadas; la obra en prosa es más rica en detalles y en algunos momentos más coherente, pero es posterior. Estos argumentos apuntan a la existencia de un manuscrito previo del que ambas obras beben (o de copias distintas del mismo) y del que, seguramente, ambas obras en un momento u otro se apartan, tal vez por deterioro de algunos pasajes o por conveniencia de la rima, pero pensamos que estos alejamientos afectan más al aspecto formal que al contenido.

La autenticidad de ese manuscrito es defendida por Muñoz de San Pedro y Sánchez Jiménez, quienes refieren varias pruebas a favor, como el acta notarial de defunción, que, entre los bienes del fallecido, menciona un libro de memorias. Otra evidencia es una declaración oficial del biznieto de Paredes, Luis de Tapia, ante el Consejo de Su Majestad y Alcalde de Casa y Corte, donde afirma que su bisabuelo “avía dexado una memoria de algunas cosas que le avían sucedido en su vida escritas de su letra, y firmadas de su nombre; la qual memoria su merced avía visto en tiempo passado entre algunos papeles de la casa del dicho señor Diego García”.¹⁹ Y, finalmente, la creencia en dicho manuscrito profesada por todos los coetáneos del héroe y de las siguientes generaciones, sin olvidar a Cervantes, Lope y Quevedo.

Para ahondar más en este punto, el más interesante del estudio bajo nuestro punto de vista, hará falta un análisis lingüístico más pormenorizado, que coteje no solamente el *Carlo famoso* con la *Breve Suma* en su versión impresa de 1580, sino con todos los manuscritos independientes de la Crónica del Gran Capitán conservados.

No obstante, y por todo lo anterior, consideramos que la amplia mayoría de coincidencias entre ambas obras contribuye a considerar a la *Breve Suma* como una autobiografía auténtica, si bien algo trastocada en algunos pasajes, pero no tan corrompida como defiende Menéndez Pelayo, basándose sobre todo en la Crónica de Zurita,²⁰ y mucho menos falsa, como asevera Bowle en su famosa edición del *Quijote*.²¹ Además, no hay sólidas razones para dudar, puesto que las principales reservas, tanto la anacronía de algunos de los sucesos, como los cambios de nombres, no son incompatibles con los posibles fallos de memoria de un hombre mayor, sufriendo dolores y un proceso degenerativo que en pocos días le llevaría a la muerte.

CARÁCTER Y PROPÓSITO DE LA OBRA

¿Hasta qué punto se puede encuadrar la *Suma* como una autobiografía? Como apunta Georges Gusdorf en los límites que marca a los textos que se puedan considerar como autobiografías,²² uno de los primeros es la existencia de un propósito. Señala que cada autor tiene tendencia a considerarse como el centro de un determinado espacio vital y que cada autor supone que su existencia importa al mundo y que su muerte dejará el mundo incompleto. Al contar su vida, se manifiesta más allá de la muer-

¹⁹ En Antonio y Mario Sánchez Jiménez, «La *Suma de las cosas que acontecieron a Diego García de Paredes y de lo que hizo*. Apuntes sobre su autoría», *Revista de estudios extremeños*, 60, 1 (2004), pp. 231-242.

²⁰ Marcelino Menéndez Pelayo, *Estudios sobre el teatro de Lope de Vega*, Santander, CSIC, 1949. Su tesis es admisible, aunque su versión, comparándola con la de Rodríguez Villa o Sánchez Figaredo, se muestra ciertamente como la menos fiable de las impresas.

²¹ Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, ed. John Bowle, 1781.

²² Georges Gusdorf, «Condiciones y límites de la autobiografía», *Anthropos*, 29 (1991), *La autobiografía y sus problemas teóricos*, pp. 9-18.

te, a fin de que se conserve ese capital precioso que no debe desaparecer. ¿Cuál es la intencionalidad que el célebre soldado español persigue al redactar su *Suma*? ¿Cuál puede ser ese capital que no debe desaparecer?

No estamos ante un recorrido exhaustivo por una vida, desde el principio al final, sino una selección de anécdotas escogidas con un cierto criterio desvelado en el último párrafo de la obra, donde el héroe declara su motivo y finalidad: «Dejo estas memorias a Sancho de Paredes, mi hijo, para que en las cosas que se ofrecieren en defensa de su persona y honra haga lo que debe como caballero poniendo a Dios siempre delante de sus ojos y procurando tener razón para que le ayude».²³

El temible guerrero, famoso en toda Europa por su arrojo carente del menor vestigio de miedo, por sus fuerzas colosales y por su destreza en el combate, en esos últimos momentos de su vida evoca lo que aún le liga al mundo y que le sucederá, aquel hijo, joven, a quien apenas conoce, pero que lleva su sangre. El momento es idóneo: se sabe en la etapa final, postrado en su alcoba. Vuelve su mirada al pasado y contempla su vida, constituyéndose en testigo de la misma, pero no le interesa contarla al completo, no busca convertirse en un historiador de sí mismo. Su intención es clara: quiere que su hijo sepa cómo fue su padre, no su vida de forma detallada, sino su talante, del cual Paredes se siente orgulloso, y que le gustaría que su hijo también tuviera, al menos por imitación de un modelo.

Su ideal es el caballero, como tal se considera y como tal cree que ha actuado a lo largo de su vida. A la razón que le asistía en cada lance, achaca su triunfo en las lides. Se trata de un ideal ya trasnochado, impropio de una época en la que los caballeros medievales solo existían en las novelas de caballería, que, si bien servían para entretener y deleitar, no eran ya tomadas como modelos de vida por ningún guerrero. En este sentido, la *Suma* responde a una perspectiva nostálgica, fruto de la contemplación de un cosmos que se desvanece, donde los valores de honor y valor defendidos por Paredes apenas se pueden hallar entre los hombres de armas.

Que un padre, en los postreros momentos de su vida, quiera ofrecer a su hijo unos consejos envueltos en una serie de anécdotas personales, no requiere una particular explicación, pero en este caso, la motivación puede partir de unas circunstancias más profundas y de un doloroso desengaño. Para comprender mejor este argumento se hace necesario sondear en la historia familiar, aunque no nos detengamos mucho en ello.

Utilizando los extensos archivos del Conde de Canilleros, descendiente de Diego García de Paredes y heredero de los documentos familiares relativos a la historia de nuestro personaje, Miguel Muñoz describe la problemática familiar del guerrero.²⁴ Sucintamente, resaltaremos que Diego partió para Italia a la muerte de su madre y no volvió a Trujillo hasta muchos años después. Se marchó pobre y desconocido, y retornó

²³ Versión de Enrique Suárez Figaredo (ed.), *op. cit.*

²⁴ Miguel Muñoz de San Pedro, *Diego García de Paredes: Hércules y Sansón de España*, Madrid, Espasa-Calpe, 1946.

rico y reconocido. Casó tarde, ya con cuarenta y cinco años con una dama de alcurnia de su villa; pero el matrimonio, aunque les dio un hijo llamado Sancho, igual que el padre de Diego García (García es nombre, no apellido), no gozó de buen entendimiento. Surgieron conflictos agravados, según Muñoz, por parte de la familia de la esposa, interesada económicamente en la ruptura de la pareja. Diego García se alejó de su mujer, volviendo finalmente a Italia y otras tierras de la corona española, donde continuó con sus hazañas. Cuando sufre el accidente fatal en el juego callejero de chavales con los que quiso competir, su hijo Sancho tiene catorce años y ha visto a su padre una o dos veces, por lo que conoce de él sólo lo que le cuentan. ¿Qué descripciones, qué historias podría imaginar Diego García que oíría Sancho acerca de él? Fuera de la familia, hazañas heroicas, pero por parte de su madre y de ciertos parientes tal vez relatos en los que se exageraba y criticaba su intransigencia e incluso brutalidad, las cuales justificarían la separación conyugal.²⁵

Es cierto que nada de esto se menciona en la *Suma*, pero hay detalles, sutiles, que podrían apoyar su influencia en la narración. Y es que, además de la fuerza descomunal y la destreza en la lucha, en ciertas anécdotas narradas en la *Suma* se percibe también una astucia carente de escrúpulos, como en el episodio de la fonda de Coria.²⁶ Esa astucia e intención explicaría la estrategia de comenzar las memorias con un suceso sin la menor importancia histórica, ocurrido en la mitad de su vida. No menciona su juventud; no hace falta, él sabe que a su hijo los paisanos le habrán contado numerosas historias de esa etapa de su vida. Y ya puestos a empezar en plena acción, podía haber escogido una de las batallas más afamadas o un desafío memorable. En vez de eso, comienza cuando parte de Trujillo, llevándose un buen caballo de un sobrino suyo, sin el consentimiento de un pariente común, y éste con tres secuaces sale en su persecución con ánimo de recuperar la jaca. Diego García se enfrenta en solitario a los cuatro, y a los cuatro descalabra. ¿Es una forma de introducir subliminalmente, en la mente del hijo lejano, que en el pueblo patrio siempre ha habido, y seguía habiendo, gente que injustamente no quiere bien al héroe, y que por envidia o ambición hablarán mal de él a su hijo?

Otra forma de enfocar el discutido asunto de la elección de comienzo se basa en el afán de mostrar una evolución favorable de su suerte, gracias a los valores resaltados. Así pues, poco después de su llegada a Roma, sin fama ni dinero, mientras busca trabajo como mercenario, Diego García protagoniza una reyerta con un grupo de italianos, pero la cual, observada por el Papa español, Alejandro VI, le proporciona un

²⁵ En la obra anónima de 1791, *Retratos de los españoles ilustres: con un epítome de sus vidas*, se lee el siguiente detalle de su semblanza: “Este guerrero, que por sus fuerzas y sus hazañas renovaba la memoria de Hércules, tenía también como el campeón de la fábula sus accesos de melancolía que le ponían intratable. Acontecíale en semejantes ocasiones apedrear hasta á su mismo hijo, y su muger no pudiendo sufrir este humor atrabiliario, tuvo que separarse de él”.

²⁶ Concretamente, en la reyerta de la taberna de Coria, donde de forma premeditada sufre en silencio las impertinencias de los gañanes, para así incrementar el agravio y disculpar su violenta reacción.

cargo acorde con su oficio y cualidades. Luego y tras numerosas guerras y desafíos, y de cambiar varias veces de bandos y generales, consigue entrar al servicio de España, recibiendo incluso el título de caballero de la espuela dorada, otorgado por el propio Carlos V y morir con abundancia de bienes.²⁷ De ese éxito Paredes no extrae conclusiones ni moralejas en la *Suma*; deja esa tarea al lector.

No es desdeñable tampoco una última observación en la misma línea. Y es que además de las cualidades del autor mencionadas, se percibe cierta humildad. Como si de un soberbio recurso literario se tratara, la humildad escondida en la *Breve Suma* se presenta velada. Pues si el escritor autobiográfico trata de ensalzar como cualidad propia la humildad, narrando situaciones en las que se comporta como tal, queda desvelado el artificio y destruida la posibilidad de éxito; esa humildad la muestra Paredes por omisión.

Así pues, llama la atención, y muchos estudiosos la han destacado, la total ausencia de alusiones a los numerosos reconocimientos personales y públicos de generales, papas, reyes y emperadores, de quienes conservamos cédulas, salvoconductos y privilegios, oficialmente extendidos,²⁸ donde se mencionan e incluso narran algunas de las formidables hazañas del trujillano. Porque Diego García no era un mero soldado forzado, como fuera unos años después, Alonso de Céspedes, el llamado Alcides manchego,²⁹ sino laureado en documentos oficiales. Sin embargo, la *Suma* no menciona ninguno de estos títulos, no alude a momentos de cercanía o incluso intimidad con sus grandes valedores, como Gonzalo de Córdoba o Carlos V. Es esta ausencia la que consigue sutilmente mostrar esa cualidad, que en cuanto se menciona, se evapora y desvanece.

CONCLUSIÓN

El análisis pormenorizado de la *Breve Suma* revela más del momento en el que fue escrita que de los hechos que narra, pues nos muestra al héroe abatido, no por sus enemigos, sino por el destino inapelable, el cual acepta con la misma falta absoluta de miedo que mostró durante toda su vida. En cuanto a su autoría, merced a las pruebas aportadas y a la comparación con el Carlo famoso, no nos cabe duda de la existencia de las memorias escritas por el puño y letra de Diego García de Paredes. Las inexactitudes, errores y anacronismos se han venido achacando a una transmisión intoxicada del

²⁷ Aunque a ello no se alude en la *Breve Suma*, se deduce del privilegio de Carlos V y del acta notarial levantada a su fallecimiento. Antonio y Mario Sánchez Jiménez, «La *Suma de las cosas que acontecieron a Diego García de Paredes y de lo que hizo*. Apuntes sobre su autoría», *Revista de estudios extremeños*, 60, 1 (2004), pp. 231-242.

²⁸ Miguel Muñoz de San Pedro, *Diego García de Paredes: Hércules y Sansón de España*, Madrid, Espasa-Calpe, 1946.

²⁹ Rodrigo Méndez de Silva, *Compendio de las más señaladas hazañas que obró el capitán Alonso de Céspedes*. Madrid, Ed. Diego Díaz, 1647. También en Manuel Juan Diana, *Capitanes ilustres y revista de libros militares*, Madrid, J. A. Ortigosa, 1851.

original perdido; sin embargo, pensamos que muchas de esas incoherencias históricas podrían aparecer también en las memorias originales, fruto del dolor de las secuelas de la caída, de la degeneración del organismo y del repaso confuso de los recuerdos de toda una vida.

Así, como afirma Gusdorf, la autobiografía no es la simple recapitulación del pasado; es la tarea, y el drama, de un ser que, en un cierto momento de su historia, se esfuerza en parecerse a su parecido.³⁰ Diego García lo hace desde su lecho de muerte, desde el que contempla retazos de su vida, que tal vez su memoria le ofrece saltando aleatoriamente, pero siguiendo un hilo conductor que responde al motivo de proporcionar un modelo de vida a su hijo legítimo, y lo hace, no recordando hazañas famosas, harto repetidas de viva voz en la época, sino en muchos casos mediante anécdotas y lances secundarios. Creemos que la selección y narración de los mismos responde a un deseo de insistir en que él nunca retrocedió ni perdonó ante la menor posibilidad de desafío; y que el cambio de fortuna en su vida se debió a la conjunción de su coraje, su vigor, su arrojo en aprovechar cualquier oportunidad por temeraria que pareciese y la ayuda de Dios.

Paredes quiere traspasar una filosofía de vida, la del honor, que conlleva no dejar pasar ningún agravio, dando igual que el que lo cometa sea un caballero de mayor rango, medio ejército francés o una partida de bribones y meretrices de taberna. La violencia de sus respuestas nos puede parecer a veces la de un héroe mítico que no conoce el miedo, otras la de un soldado profesional experto en su oficio, y otras las de un gañán colérico; pero en todas ellas sobresale el afán de defender, no a su patria, a su rey o a su Dios, sino ante todo su honor. Ese es el mensaje, que, sin decirlo, transmite en sus memorias, como si se tratara de un aroma que desprende de forma espontánea e inconsciente, y, al no mencionarlo, cobra precisamente mayor fuerza.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- Cassol, Alessandro (2000): «La figura de Diego García de Paredes en las comedias de Lope de Vega» en Maria Grazia Profeti (ed.), *Otro Lope no ha de haber*, II, Florencia, Alinea, pp. 161-180.
- (2000): *Vita e scrittura. Autobiografie di soldati spagnoli del Siglo de Oro*, Milán, LED.
- Cervantes, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*, ed. John Bowle (1781), Salisbury, imprenta de Eduardo Easton.
- Gastañaga Ponce de León, José Luis (2012): *Caballero noble desbaratado: autobiografía e invención en el siglo XVI*, Purdue, Purdue University Press.
- Gusdorf, Georges (1991): «Condiciones y límites de la autobiografía», *Anthropos*, 29, La auto-

³⁰ Georges Gusdorf, «Condiciones y límites de la autobiografía», *La autobiografía y sus problemas teóricos*, *Anthropos*, 29 (1991), pp. 9-18.

- biografía y sus problemas teóricos, pp. 9-18.
- Hernando del Pulgar (1554): *Crónica llamada las dos conquistas del reino de Nápoles, incluida en la Crónica del Gran Capitán*, Zaragoza.
- Imprenta Real de Madrid (1791): *Retratos de los españoles ilustres con un epítome de sus vidas*.
- Méndez de Silva, Rodrigo (1647): *Compendio de las más señaladas hazañas que obró el capitán Alonso de Céspedes*, Madrid, Diego Díaz.
- Menéndez Pelayo, Marcelino (1949): *Estudios sobre el teatro de Lope de Vega*, Santander, CSIC.
- Muñoz de San Pedro, Miguel (1946): *Diego García de Paredes: Hércules y Sansón de España*, Madrid, Espasa-Calpe.
- (1956): «Documentación familiar de Diego García de Paredes», *Revista de Estudios Extremeños*, 12, 3-58.
- Paredes, Diego García de (1580): *Breve Suma de la vida y hechos de Diego García de Paredes, la cual él mismo escribió y la dejó firmada de su nombre, como al fin de ella parece*, en «Crónica del Gran Capitán Gonzalo Hernández de Córdoba y Aguilar, en la cual se contienen las dos conquistas del Reino de Nápoles», Sevilla, Andrea Pescioni.
- (1582): *Breve Suma de la vida y hechos de Diego García de Paredes...*, Sevilla, Andrea Pescioni.
- (1584): *Breve Suma de la vida y hechos de Diego García de Paredes...*, Alcalá de Henares, Hernán Ramírez.
- (1787): «Suma de las cosas que acontecieron a Diego García de Paredes y de lo que hizo, escrita por él mismo cuando estaba enfermo del mal [de] que murió», Ms. 1752, perteneciente a los Anales breves de los Reyes Católicos Don Fernando y Doña Isabel, que dejó manuscritos el Doctor Don Lorenzo Galíndez y Carvajal y una continuación con variantes, notas críticas y apéndices por Don Rafael Floranes Robles y Encinas, ff. 186v-189v.
- (1908): *Breve Suma de la vida y hechos de Diego García de Paredes...*, ed. Antonio Rodríguez Villa, Nueva Biblioteca de Autores Españoles, 10, Madrid, Bailly/Bailliére e hijos, pp. 255-259.
- (2017): «Diego García de Paredes (breve Suma de su vida y hechos)», ed. Enrique Suárez Figaredo, *Lemir*, 21, pp. 31-44.
- Pope, Randolph (1974): *La autobiografía española hasta Torres Villarreal*, Berna, Herbert Lang.
- Rodríguez Villa, Antonio (ed.) (1908): *Crónica del Gran Capitán Gonzalo Hernández de Córdoba y Aguilar*, Nueva Biblioteca de Autores Españoles, 10, Madrid, Bailly/Bailliére e hijos.
- Sánchez Jiménez, Antonio y Sánchez Jiménez, Mario (2006): «La Suma de las cosas que acontecieron a Diego García de Paredes y de lo que hizo. Apuntes sobre su autoría», *Revista de estudios extremeños*, 60, 1, pp. 231-242.
- Sánchez Jiménez, Antonio (2007): *El Sansón de Extremadura: Diego García de Paredes en la literatura española del siglo XVI*, Newark, Juan de la Cuesta.
- (2007): «Del miles gloriosus al figurón: los orígenes de la comedia de figurón en La contienda de García de Paredes y el capitán Juan de Urbina, (1600), de Lope de Vega», en Luciano García Lorenzo (ed.), *El figurón. Texto y puesta en escena*, Madrid, Fundamentos, pp. 107-127.
- (2009): «Cervantes y el César Carlos de Habsburgo: Don Quijote I, 32 y el Carlo Famoso (1566), de Luis Zapata de Chaves», en Joaquín Álvarez Barrientos, Óscar Cornago Bernal (eds.), *En buena compañía: estudios en honor de Luciano García Lorenzo*, Santander, CSIC, pp. 639-648.
- Tamayo de Vargas, Tomás (1621): *Diego García de Paredes y relación breve de su tiempo*, Madrid, Luis Sánchez.
- Torres Naharro, Bartolomé (1517): *Psalmos en la gloriosa victoria que los españoles ovieron contra venecianos*, en *Propalladia*, Nápoles, p. 280.
- Zapata, Luis (1566): *Carlo famoso*, Valencia, Ioan Mey.
- Zurita, Jerónimo (1562-1580): *Anales de Aragón*, Zaragoza, Ángel Canellas.
- (2005): *Historia del rey Don Fernando el Católico. De las empresas, y ligas de Italia*, 1580, VIII, XI, [Manuscrito, 1576], ed. José J. Iso y Pilar Rivero y Julián Pelegrín, Zaragoza, IFC.

EL RETRATO DE DIEGO DUQUE DE ESTRADA A TRAVÉS DE SUS COMENTARIOS¹

ELISABET M. RASCÓN GARCÍA
Universidad de Huelva

Si bien los principales teóricos de la biografía se han preocupado por trazar los límites del género y desvincularlo de sus relaciones con otras modalidades textuales como la del retrato, lo cierto es que la diferencia entre estos dos términos es tan sutil que resulta casi imposible hablar de uno sin traer a colación el otro.² Así se manifiesta en las sencillas palabras de Estébanez Calderón, que, en el contexto de la autobiografía define el retrato, o mejor el autorretrato, como “una descripción de la prosopografía y de la etopeya de un autor enmarcadas en un texto [...], en el que cobra especial importancia la indagación retrospectiva de la imagen del yo y el descubrimiento de la propia identidad, según se ha ido conformando y desarrollando en el transcurso de la vida”.³ Advirtiendo pues, con estas sencillas palabras, la gran correspondencia entre estos dos ámbitos, el propósito de las siguientes líneas es el de estudiar el vínculo que existe entre la escritura del *yo* y la auto-representación, en el caso de los *Comentarios del desengañado de sí mismo* del soldado toledano Diego Duque de Estrada. La intención que persigo no es la de realizar una mera taxonomía que refleje la huella del paso del

¹ Este trabajo se ha realizado en el marco del Programa Estatal de Promoción del Talento y su Empleabilidad en I+D+i del Ministerio de Economía, Industria y Competitividad (FFI2015-63501-P).

² Sobre la problemática suscitada en torno a este tema, véanse Michel Beaujour, *Miroir d'encre: rhétorique de l'autoportrait*, París, Seuil, 1980; Jean Molino, «Stratégie de l'autobiographie au Siècle d'Or», en *L'autobiographie dans le monde hispanique. Actes du Colloque International de la Baume-lès-Aix (11-12-13 Mai 1979)*, Aix-en-Provence, Université de Provence, 1980, pp. 115-173; Georges Gusdorf, «Condiciones y límites de la autobiografía», *Anthropos: Boletín de información y documentación (Ejemplar dedicado a: La autobiografía y sus problemas teóricos. Estudios e investigación documental)*, 29 (1991), pp. 9-18; Rainer H. Goetz, *Spanish Golden Age Autobiography in its context*, Nueva York, Peter Lang, 1994.

³ Demetrio Estébanez Calderón, *Diccionario de términos literarios*, Madrid, Alianza, 1999, p. 71.

tiempo en la estampa de este personaje; tampoco es la de realizar un minucioso análisis psicológico de su persona, asunto que escapa a las *vidas* escritas del siglo de Oro.⁴ Lo que realmente pretendo es, más bien, re-trazar la imagen que este autor dejó de sí mismo,⁵ yuxtaponiendo diversas instantáneas de su relato, con la idea de mostrar cómo tras la estrategia que dibuja para convertirse en héroe *a lo divino*, sale a relucir la figura de un pícaro cortado a la medida de Guzmán. Ahora bien, antes de llegar a este punto convendría formular, aunque solo sea de paso, unas notas mínimas sobre la obra.

Los *Comentarios* son un relato extenso en el que Diego Duque de Estrada recoge prácticamente la totalidad de su vida, desde sus orígenes y nacimiento en 1589 a 1646, tres años antes de su muerte. Durante ese largo periodo de tiempo, este va desgranando un *continuum* de sucesos maravillosos marcados por la desdicha. Estos lo llevan, muy pronto, a huir de su Toledo natal –tras ser víctima de un engaño de celos y asesinar a su amada y a su mejor amigo–, poniendo rumbo a Italia, lugar desde el que viajará a diferentes rincones de Europa. Por el camino, desempeñará ocupaciones tan variopintas como las de guerrillero, esclavo, peregrino, literato, maestro, verdulero o castellano; conocerá a príncipes, nobles y afamados valentones de la primera parte del XVII; protagonizará episodios como el de la Conjura de Venecia, o será testigo directo de otros como el de la erupción del Vesubio. Todo ello tendrá como telón de fondo la atenta mirada de Dios, quien vigilará de cerca sus pasos elevándolo hacia el final de la biografía al mejor de los estados, con su conversión en fraile de la orden de San Juan de Dios de Cerdeña.

Ante una trayectoria tan singular como esta, la escasa crítica de la obra ha reaccionado con la duda, centrando sus esfuerzos en certificar la correspondencia entre lo narrado y la realidad.⁶ El resultado de estas pesquisas, aunque valioso para la histo-

⁴ De acuerdo con Margarita Levisi: “ninguna de estas autobiografías [de soldados] presenta una explícita revelación de los procesos interiores de su autor, y no concede particular atención a lo que podría considerarse la historia de la propia personalidad. Sin embargo, al concluir la lectura de la *vida* de cada uno de estos soldados, percibimos que estos individuos [...] han logrado transmitir al lector una visión de sí mismos y han logrado exponer la historia de su individualidad de modo indirecto” (Margarita Levisi, *Autobiografías del Siglo de Oro: Jerónimo de Pasamonte, Alonso de Contreras, Miguel de Castro*, Madrid, Sociedad General Española de Librería, 1984, p. 19).

⁵ Tomo prestada la noción de *re-trazar* de Georges Gusdorf, art. cit., p. 14.

⁶ El primero en mostrar sus reservas ante las rocambolescas andanzas de don Diego fue Pascual de Gayangos quien, sin embargo, acabó creyendo que la biografía era a todas luces verdadera. No ha ocurrido lo mismo con otros estudiosos que, tirando de archivo, han conseguido desmontar parte del relato de este particular personaje. Sobre esta cuestión, véanse Diego Duque de Estrada y Pascual de Gayangos (ed.), «Comentarios...», *Memorial Histórico Español*, tomo XII, Madrid, Imprenta Nacional, 1860, p. VI; Francisco de Borja, San Román y Fernández, «La parroquia de San Andrés. Notas históricas», *Toletum: boletín de la Real Academia de Bellas Artes y Ciencias Históricas de Toledo*, 15 (1984), pp. 207-219; Benedetto Croce, «Realidad y fantasía en las memorias de Diego Duque de Estrada», *Boletín de la Universidad de Santiago de Compostela*, 17 (1934), pp. 353-373; Henry Ettinghausen, «Vida y autobiografía: los *Comentarios* de Diego Duque de Estrada a la luz de nuevos documentos», *BRAE*, 59 (1979), pp. 189-199; Abraham Madroñal Durán, «Un amigo del capitán Alatríste: noticia del auténtico don Diego Duque de Estrada», en Constance Carta, Sarah Finci y Dora Mancheva (eds.), *Antes se agotan la mano y la pluma que su historia. Magis déficit manus et calamus quamquius historia: homenaje a Carlos Alvarl. Vol. II: Siglos de Oro*, San Millán de la Cogolla, Cilengua, 2016, pp. 1521-1540.

ria, resulta en su conjunto incompleto para el plano literario, pues obvia un principio consustancial a los escritos de soldados, como es el uso de la ficción.⁷ Y es que, en los *Comentarios* es esta la piedra angular sobre la que se construye el retrato escrito de don Diego. Tanto es así que el aventurero abre la autobiografía recreando sus míticos orígenes: “De los emperadores romanos, de quien después descendieron los Águilas, llamados así por la insignia del águila, que por los antecesores de los Duques de Estrada traían en sus pendones o estandartes” (p. 79).⁸ Estos le permiten justificarse en calidad de objeto de estudio, ya que se presenta como el último descendiente de una familia de ilustre linaje emparentada con un sobrino del emperador Marco Aurelio; pero, también, son una declaración de intenciones en la que se comienza a vislumbrar el fin de la escritura, es decir, el deseo de hacer cosas heroicas.

Este objetivo, apenas apuntado en la antesala de los *Comentarios*, se acentúa en la infancia del protagonista. En ella “radican ya [...] los presagios de un futuro portentoso y marcado por el multifacético ingenio del joven Diego, ingenio que se va a desplegar en diferentes campos”.⁹ De este modo, desde edad bien temprana, el pequeño recibe la educación propia del más noble caballero: canta, toca un instrumento, baila, monta a caballo y conoce los fundamentos de la gramática. Sus progresos son increíbles para un niño de su edad y le valen reconocimientos académicos como el ser nombrado prefecto de las aulas, bedel de gimnasio y decurión de decuriones generales. Pero, al margen de estos ejercicios, es en la niñez cuando don Diego comienza a despuntar en las armas y las letras. En relación a esto, su tío el obispo señala lo siguiente: “Si este muchacho dijere alguna vez que no quiere estudiar, luego al punto le quiten de estudio, porque por las letras será un san Agustín o un Lutero, y por las armas lo que baste” (p. 91).

Del cumplimiento de este agüero se dan noticias más que suficientes en el resto del escrito. Por lo que respecta al terreno literario, el éxito del toledano es indiscutible. Sirva como botón de muestra la gran cantidad de versos, comedias y libros que confiesa haber escrito,¹⁰ su participación junto a los más floridos ingenios en tertulias literarias de renombre; o su capacidad para hablar en otro idioma sin conocerlo. Esta situación se re-

⁷ Este elemento es imprescindible en la exposición de Alessandro Cassol, quien no duda en considerar autobiografía “qualsiasi testo in cui le tre persone dell'autore, del narratore e del personaggio principale coincidano in una, la quale si materializza gramaticalmente attraverso l'uso della prima persona e, da un certo punto di osservazione, ripercorre la propria esistenza reale elaborando sulla pagina scritta una traiettoria che non esclude l'impiego di elementi di finzione” (Alessandro Cassol, *Vita e scrittura. Autobiografie di soldati spagnoli del Siglo de Oro*, Milán, LED-Edizioni Universitarie di Lettere Economia Diritto, 2000, p. 57).

⁸ Las citas reproducidas están sacadas de Diego Duque de Estrada, *Comentarios del desengañado de sí mismo*, ed. Henry Ettinghausen, Madrid, Castalia, 1982. Al final de cada cita y entre paréntesis se indica la página o páginas donde se localiza la misma.

⁹ Alessandro Cassol, «La memoria de la escritura: Parodia de los géneros literarios en los *Comentarios* de Diego Duque de Estrada», en Andrea Lippolis (ed.), *Letteratura della memoria, Associazione degli Ispanisti Italiani, Atti del XXI Convegno (AISPI)*, Messina, Via San Giovanni Bosco, 2004, I, p. 43.

¹⁰ Inmensa producción de la que, lamentablemente, solo se han conservado las *Octavas rimas*. Véase Diego Duque de Estrada y Henry Ettinghausen (ed.), *Octavas rimas a la insigne victoria conseguida por El Marqués de Santa Cruz*, Exeter, University of Exeter, 1980.

produce de manera análoga en el campo de batalla, donde sus logros no son menos admirables. Allí, se presenta conforme a las características de los grandes guerreros. No solo tiene el don de la oportunidad, es ágil y en extremo habilidoso con la espada sino que, a su vez, es una gran estrategia, además de una figura clave en el desarrollo del combate.

Todos estos atributos, reflejo del paradigma áureo de las armas y las letras, se cifran, por primera vez, en el extenso retrato que don Diego hace de sí mismo, ya avanzada la narración, con motivo de su nombramiento como castellano de una fortaleza en Bohemia. Para celebrar el “momento más alto de poder y gloria del protagonista”,¹¹ este reproduce sobre el papel, en un magnífico ejemplo de *ut pictura poesis*, el cuadro que envía a su hija del instante. Sin embargo, en la reseña que hace de él, no hay ningún detalle de su aspecto físico, solo esta rica descripción de su uniforme:

Hice para esta ocasión un vestido de raso carmesí forrado en rica tela de oro fino, riza y con ocho guarniciones de oro y botones de oro en medio, y todo el calzón largueado de pasamanos sobre pestaña de raso picado, y entre estas guarniciones, que descubría, tafetán blanco y tela de oro. El jubón era de lo mismo, a la tudasca, abiertas las mangas, guarnecidas de muchas trencillas y puntas de oro, con los mismos aforros de tafetán y tela de oro; y por ser todo partido en fajas, descubría a partes la almilla de tela de oro y una riquísima camisa abotonada de oro, y tres órdenes de puntas de Flandes y bandas, de valor de cincuenta escudos, que de estas tenía seis. Llevaba un colete de ante fino, tal que pocos había sus iguales en Alemania, cuyo valor era de cien escudos, y este guarnecido de oro sobre pestaña de raso, con fajas muy anchas y en el pecho muchos alamares de oro y botones gruesos con perlas y rubíes sobre la misma pestaña. El ferreruero era del mismo raso carmesí, forrado en la misma rica tela de oro, con veintiséis guarniciones sobre la misma pestaña que casi se cubría todo; el sombrero, con muchas plumas rojo y guarnecido su aforro como el vestido; dos joyas de diamantes, una en él y otra en el pecho en una gruesa cadena, y el tahalí de ante recamado, y con él una espada y daga de mucha invención y labor; botas blancas, espuelas doradas, guantes de ante guarnecidos de oro (pp. 435-346).

A esta instantánea tan preciosista le sigue inmediatamente el culmen de la obra, esto es, la conversión de don Diego. El momento en sí se presenta como una reescritura de la metamorfosis espiritual de san Pablo. De este modo, tras subir a lomos de un brioso caballo blanco “igual –dice– a mi desvanecimiento” (p. 436) y caérsele un guante, el biógrafo sufre una revelación que le lleva a romper con faceta de cortesano para empezar la última etapa de su vida ingresando en la orden de San Juan de Dios de Cerdeña. En este segundo retrato, el nuevo hermano fray Justo pone punto y final a su narración, dibujándose de la siguiente guisa:

¹¹ Encarnación Juárez Almendros, «El papel de las ropas en las autobiografías de soldados del Siglo de Oro», en María Luisa Lobato López, Francisco Domínguez Matito (eds.), *Memorias de la palabra: Actas del VI Congreso de la AISO*, 2, Madrid, Iberoamericana, 2004, p. 1115.

Esta es la justicia que manda hacer el Rey de la Gloria, Nuestro Señor, y el tiempo en su nombre, a este hombre engañado por los graves delitos de la soberbia de su sangre, de la jactancia de su gala, arreos y compostura de vanagloria, de su limpieza y policía de su cuerpo y curiosidad de ropa blanca, olores y superfluidades exquisitas, galas, invenciones, pinturas, esculturas, recamos, plumajes, bandas adornos de sus camarines, ejercicios de músicas, bailes y festines.

Por el primero, de su insufrible soberbia quedó abatido, despreciado, burlado, y no creído las cosas que de él se contaron y reducido a oír de boca de hombres muy bajos decir que son mejores que no él, y que no es quien dice, y de seglares ser injuriado, amenazado, llamado capacho, esportillero y vaciábacines.

Por el segundo, de sus vanas y superfluas galas y devaneos, que sea vestido de un saco burdo, mortaja de su cadáver, mientras viva, en vez de las telas delgadas, vestidos y recamos impertinentes y femeniles que traía.

Por el tercero, que sea su melindroso y limpio cuerpo cubierto de asquerosas postemas, calenturas malignas, cámaras y vómitos mortales, y que añadiese a estos una prolija ciática, hinchazón del bazo, inflamación del hígado, catarro, dolor de riñones, torpeza de lengua, turbación de vista y tullimiento de miembros, podagra en los pies y chiagra en las manos, esté catorce meses padeciendo insufribles dolores, crueles vigiliyas, tormento de no moverse, perdido el apetito de comer y gustar de ver, con infinitos disgustos, pleitos y desasosiegos; y porque en todo represente a Job, le vengan nuevas de la muerte de tres hermanos y sentencia de muerte al sobrino que más quiso; y que, pues no tiene ganados, mueran dos caballos que tiene; y, sobre todo, que el hijo más querido que tiene en la religión tenga asco aun de tocar sus cosas: que esta es su mayor mortificación y desengaño de la fragilidad mundana y lo que se debe esperar de las correspondencias temporales, y que solo Dios es el permanente. Quien tal hace, que tal pague; y se le ordena que, pues él mismo se ha dado la sentencia, él mismo se la notifique y la lea una vez cada día, sirviéndole de espejo y ejemplo en lo venidero (pp. 507-508).

Mediante esta representación, el aventurero pretende clausurar su vida confirmando su ruptura con el perfecto cortesano que fue y certificarse, de acuerdo con el título de la obra, en el mejor de los *estados*, consagrándose como un santo en vida hecho a imagen y semejanza de Job. Sin embargo, tanto lo terrible de la estampa como el fuerte tono de desengaño que tiñe toda la estampa consiguen un efecto contrario, que lo aleja de la dimensión divina, acercándolo a la del pícaro escarmentado.

En efecto, si se hurga en la representación de Diego desde la óptica de la picaresca, podrán encontrarse numerosas similitudes entre este personaje y el tipo que se dibuja en los *Comentarios*. Quizá la más evidente sea el uso del *yo* para justificar una existencia llena de desengaño que está presidida por “la negra honrilla” (p. 231). En este sentido, el proyecto de Diego coincide con la fórmula iniciada por Lázaro. No obstante,

pese al buen número de paralelismos que guarda con él, no es el de Tormes el modelo iconográfico del antihéroe de los *Comentarios*, sino Guzmán. Por boca del pícaro de Alfarache, el toledano aprende la importancia del honor y la apariencia. De ahí que se coloque un tratamiento que no le pertenece –el de *don*– y tome prestado un apellido de rancio abolengo fácilmente confundible con un título nobiliario. Simulando entonces ser un hombre de bien, el pícaro guerrero de los *Comentarios* sale en busca de aventuras.

Este diseña cada uno de sus lances como una cadena acumulativa de sucesos que lo presentan siempre como un muñeco en manos de la mala suerte. Con miras a potenciar este efecto, Diego engorda sus andanzas aprovechándose de las técnicas narrativas que le brinda el *Guzmán*. Entre ellas sobresalen el uso de cuentos y digresiones pero, sin duda, la más frecuente es el aparte. A lo largo de su texto, el aventurero inserta numerosas reflexiones en voz alta con las que certifica su progresivo desgaste interior, abriendo paso a la enseñanza *ex contrario*. Sobre el papel, dichos pensamientos contribuyen a establecer un estrecho diálogo entre el narrador y el narratario,¹² al tiempo que funcionan como una suerte de guía que conduce al momento cenital de la obra, la paródica metamorfosis del soldado. La articulación de este motivo remite nuevamente al pícaro de Alemán,¹³ pues al igual que sucede en su caso la muda de Diego es un tanto sobrevenida, tiene lugar casi al final del relato, y en absoluto resulta sincera, tal y como muestra su ingreso en la orden Hospitalaria únicamente por ser “estropeado de ambos brazos” (p. 486).¹⁴

Al margen de la arquitectura narrativa de los *Comentarios*, la impronta del *Guzmán* también se deja sentir en la caracterización del biógrafo como mozo de muchos amos. Ahora bien, a diferencia de aquel, para Diego lo habitual es servir a nobles y príncipes según dicta su condición de soldado. Tan solo en dos ocasiones el toledano se sale de su papel. En una de ellas, aparecerá como esclavo de un antiguo criado suyo. En la otra, será la necesidad la que lo obligue a acudir “a la Universidad a buscar amo a quien servir” (p. 332). La incesante muda de patrono de los *Comentarios* lleva aparejado, asimismo, un continuo cambio de escenario en el que la corte se opone fuertemente al mundo marginal. A este respecto, frente al ambiente palaciego y cortesano, destaca la relación que hace el protagonista de su periplo por Andalucía. Concretamente, en su estadía en Sevilla –ciudad picaresca por excelencia– y Antequera, este se acompaña de jaques y mujeres de la vida airada, al tiempo que protagoniza sonadas trifulcas con famosos guapos. La misma situación se repite en la Mancha, tierra que visita “viéndola toda medio huyendo y medio caminando, tropezando siempre en la muerte, porque a cada parte que allegaba había cuchilladas y valentías” (p. 113). De forma semejante, en

¹² De hecho, la relación dialógica que se plantea en los *Comentarios* guarda gran relación con la que describe a propósito del pícaro de Alfarache Michel Cavillac en su artículo «El diálogo del narrador con el narratario en el *Guzmán de Alfarache* de Mateo Alemán», *Criticón*, 81-81 (2001), pp. 317-330.

¹³ Véase el magnífico capítulo de Valentín Núñez Rivera «Un pícaro a lo divino», en *Cervantes y los géneros de la ficción*, Madrid, Sial, 2015, pp. 274-287.

¹⁴ Precisamente, Henry Ettinghausen reseñaba este hecho, *op. cit.*, p. 486.

la cárcel Real de Toledo participa de los usos y costumbres de los presos, siendo esta la única vez que llega a autocalificarse como “pícaro” (p. 150).

El broche final del dibujo antiheroico de Diego lo pone la prosopografía que hace de sí mismo. A diferencia de los retratos anteriores, la descripción física del soldado no se condensa en un cuadro o en un soliloquio, sino que aparece salpicada por las páginas de la biografía. El rasgo más sobresaliente de ella es la constante y caricaturesca preocupación del autor por su tamaño diminuto. A modo ilustrativo, cabe citar el sobre nombre por el que lo conoce el contrario en el campo de batalla –“el *Jabalier petit*” (p. 347)– o su identificación como un hombre de talla “tan pequeño [...] que –dice– si no hago milagros, a cada esquina, no solo no me creen, pero a la vuelta de ella me quieren dar con el pie” (p. 314). Ettinghausen, ve en estas incesantes referencias un gran complejo de inferioridad que debe interpretarse como “la necesidad patológica de un hombre pequeño de hacerse notar”,¹⁵ aunque dichas alusiones bien podrían verse, del mismo modo, como un reflejo de la honra que este envés del héroe tiene que conquistar en cada trabajo. Esta es la idea que se infiere del análisis que hace Juárez Almendros de las ropas y adornos del aventurero toledano, pues según ella, el protagonista “manipula frecuentemente su aspecto para mantener y mejorar su inestable posición social [...] por medio de la indumentaria militar y de la imitación y acomodación al aspecto de sus superiores, de los que busca aprobación y apoyo”.¹⁶ Sin embargo, como ya se vio en el monólogo final aludido, ese deseo de mejora que se muestra a través del cuerpo y el aderezo físico es inservible, ya que don Diego, como el pícaro, es un hombre limitado por su honra, destinado, por tanto, a un funesto destino.

En suma, a la luz de este breve recorrido por el retrato escrito de Diego Duque de Estrada, puede verse que la imagen que este legó de sí mismo a la posteridad fluctúa entre dos representaciones. Si se sigue la trayectoria de este autor superficialmente, se vislumbrará la figura de un perfecto cortesano metido a fraile al final de sus días. No obstante si, por el contrario, la vida de este soldado se contempla de cerca, con detenimiento, cada uno de los trazos que componen este cuadro apuntará a la verdadera silueta del biógrafo, esto es, la de un cuentista, imitador de Guzmán, que no contento con la vida que le ha tocado vivir, toma prestados un *don* y un apellido de rancio abolengo y sale a conquistar la fama que su siglo le niega. Ante esta ambivalencia pictórica, la valoración del conjunto es únicamente responsabilidad del lector. Solo a él le compete recomponer un retrato hecho de burlas y veras que no deja de sorprender continuamente al que lo descubre.

¹⁵ Henry Ettinghausen, *op. cit.*, p. 32.

¹⁶ Encarnación Juárez Almendros, *loc. cit.*, p. 1115.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- Beaujour, Michel (1980): *Miroirs d'encre: rhétorique de l'autoportrait*, París, Seuil.
- Cassol, Alessandro (2000): *Vita e scrittura. Autobiografie di soldati spagnoli del Siglo de Oro*, Milán, LED-Edizioni Universitarie di Lettere Economia Diritto.
- (2004): «La memoria de la escritura: Parodia de los géneros literarios en los *Comentarios de Diego Duque de Estrada*», en Andrea Lippolis (ed.), *Letteratura della memoria, Associazione degli Ispanisti Italiani, Atti del XXI Convegno (AISPI)*, I, Messina, Via San Giovanni Bosco, 2004, pp. 41-52.
- Cavillac, Michel, (2001): «El diálogo del narrador con el narratorio en el *Guzmán de Alfarache* de Mateo Alemán», *Criticón*, 81-82, pp. 317-330.
- Croce, Benedetto (1934): «Realidad y fantasía en las memorias de Diego Duque de Estrada», *Boletín de la Universidad de Santiago de Compostela*, 17, pp. 353-373.
- Duque de Estrada, Diego (1860): «Comentarios del desengañado de sí mismo, o sea Vida de don Diego Duque de Estrada, escrita por él mismo», en Pascual de Gayangos (ed.) *Memorial Histórico Español, tomo XII*, Madrid, Imprenta Nacional, pp. 1-515.
- (1980): *Octavas rimas a la insigne victoria conseguida por El Marqués de Santa Cruz*, Exeter, University of Exeter.
- (1982): *Comentarios del desengañado de sí mismo. Vida del mismo autor*, ed. Henry Ettinghausen, Madrid, Castalia.
- Estébanez Calderón, Demetrio (1999): *Diccionario de términos literarios*, Madrid, Alianza.
- Ettinghausen, Henry (1979): «Vida y autobiografía: los *Comentarios* de Diego Duque de Estrada a la luz de nuevos documentos», *BRAE*, 59, pp. 189-199.
- Goetz, Rainer. H. (1994): *Spanish Golden Age Autobiography in its context*, Nueva York, Peter Lang.
- Gusdrof, Georges (1991): «Condiciones y límites de la autobiografía», *Anthropos: Boletín de información y documentación (Ejemplar dedicado a: La autobiografía y sus problemas teóricos. Estudios e investigación documental)*, 29, pp. 9-18.
- Juárez Almendros, Encarnación (2004): «El papel de las ropas en las autobiografías de soldados del Siglo de Oro», en María Luisa Lobato López, Francisco Domínguez Matito (eds.), *Memorias de la palabra: Actas del VI Congreso de la AISO*, Madrid, Iberoamericana, II, pp. 1109-1119.
- Levisi, Margarita (1984): *Autobiografías del Siglo de Oro: Jerónimo de Pasamonte, Alonso de Contreras, Miguel de Castro*, Madrid, Sociedad General Española de Librería.
- Madroñal Durán, Abraham (2016): «Un amigo del capitán Alatriste: noticia del auténtico don Diego Duque de Estrada», en Constance Carta, Sarah Finci y Dora Mancheva (eds.), *Antes se agotan la mano y la pluma que su historia. Magis déficit manus et calamus quamq̄uis historia: homenaje a Carlos Alvarl. Vol. II: Siglos de Oro*, San Millán de la Cogolla, Cilengua, pp. 1521-1540.
- Molino, Jean (1980): «Stratégie de l'autobiographie au Siecle d'Or», *L'autobiographie dans le monde hispanique. Actes du Colloque International de la Baume-lès-Aix (11-12-13 Mai 1979)*, Aix-en-Provence, Université de Provence, pp. 115-173.
- Núñez Rivera, Valentín (2015): *Cervantes y los géneros de la ficción*, Madrid, Sial.
- San Román y Fernández, Francisco de Borja (1984): «La parroquia de San Andrés. Notas históricas», *Toletum: Boletín de la Real Academia de Bellas Artes y Ciencias Históricas de Toledo*, 15, pp. 207-219.

EL DISCURSO DESAFIANTE SOBRE RAZA Y NATURALEZA EN LOS COMENTARIOS REALES

SOPHIA CADOUX
Universidad de Huelva

INTRODUCCIÓN

La construcción de una identidad mestiza y la expresión de ella en los *Comentarios Reales* ha sido el enfoque de gran parte de la crítica sobre el Inca Garcilaso. Las implicaciones de los discursos del Inca Garcilaso de la Vega resultan aún muy relevantes en un mundo cada vez más globalizado y capitalista, lleno de mestizaje con raíces tanto violentas como no violentas, y lenguas ancestrales a punto de extinguirse. El Inca Garcilaso, siendo hijo de un conquistador español y una princesa incaica, intentaba construir una identidad mestiza armónica a pesar de la dinámica que representaba su ascendencia, brindándonos así puntos de vista desde sus diferentes identidades, producto de la conquista y la Inquisición. Como personaje con una lealtad hacia lo español y hacia lo incaico, cada frase se convierte en una declaración política, indicando la valoración de su identidad tanto española como indígena. Pero, como comenta Antonio Cornejo-Polar, aunque el libro los *Comentarios Reales* es una autobiografía, no hay que olvidar que sus identidades, “a veces como servidor fiel de su Majestad, a veces como mestizo doblemente noble, a veces simplemente como mestizo, a veces como Inca y a veces como indio”,¹ no intentan borrarse las unas a las otras, sino que conforman un conjunto: “Son figuraciones de la persona que admiten variantes interiores y que, por cierto,

¹ Antonio Cornejo-Polar, *Escribir en el Aire: ensayo sobre la heterogeneidad sociocultural en las literaturas andinas*, Lima, Latinoamericana Editorial, 2003, p. 77.

no son siempre ni necesariamente excluyentes. Al revés, el impulso primario de Garcilaso es sumarlas en una vasta unidad que a todas cobija”.²

El Inca Garcilaso ocupa distintas perspectivas raciales y sociales porque todas lo constituyen y juntas establecen una identidad completa aunque sea dispar. El Inca Garcilaso, al presentar una ideología partiendo del relativismo, genera la expectativa de que a través del respeto mutuo, distintos pueblos/razas/clases/culturas pueden convivir de manera armónica en sus permanentes interacciones. Al querer encarnar dentro de un solo cuerpo la paz que deseaba entre sus varios posicionamientos, “Garcilaso se considera autor(idad) de múltiples escrituras y cree instalarse en una intersección utópica desde la que parecería poder realizar un ideal panóptico, globalizador y totalizante”.³ En este sentido, su crónica es autorretrato, pero también la propuesta política de un hombre ecuánime, con el rigor e imparcialidad demostrados del filólogo que se apoya en el lenguaje para ir a la verdad o esencia, colocado en una frontera desde la que divisa dos mundos. Puede corregir arbitrariedades en su enjuiciamiento convirtiendo a cada uno en el espejo del otro, alguien que construye su identidad inédita aportando un discurso corrector, pero con afán de integración.⁴

Mi investigación se enfoca entonces en el análisis del discurso de la naturaleza, que de manera posterior desarrollo en relación con los discursos sobre la raza en la crónica los *Comentarios Reales*. Principalmente examino los capítulos del ix al xv del libro octavo, en que el Inca trata sobre las plantas y animales que existían antes de la Conquista, y entre los capítulos del xvi al xxxi del libro nono, donde aborda las plantas, animales, y los nombres étnico-raciales que trajeron los españoles. Mi argumento es que, al mostrar el buen uso⁵ de la naturaleza por los incas y el mal uso por los españoles, el Inca desafía de manera indirecta un discurso clave de la conquista e Inquisición que declara a los incas como hijos de Eva (pecadores que utilizan mal la naturaleza) que habitan en un Paraíso Terrenal, el cual ignoran y desperdician y, por consiguiente, no merecen. Partiendo de la idea de Luis Millones Figueroa, que establece “un paralelo entre la destrucción del buen gobierno establecido por los incas, y la destrucción de su medio ambiente”,⁶ añadido que en el subtexto de dichos capítulos, el Inca no solo recha-

² *Op. cit.*, p. 77.

³ *Op. cit.*, p. 79.

⁴ El Inca Garcilaso parece dar más importancia al discurso sobre una vida que a los hechos biográficos de la misma, como Julio Ortega muestra en *El Discurso de la Abundancia* con algunos ejemplos en la página 31. Asimismo ocurre con las culturas: “Es por eso aquí el objeto histórico no es sólo el incario sino, más decisivamente, el discurso sobre el incario” (Julio Ortega, *El discurso de la abundancia*, Caracas, Monte Ávila Latinoamericana, 1990).

⁵ Julio Peñate, *De la naturaleza del salvaje a la naturaleza de la conquista. La figura del Indio entre los Españoles en el siglo XVI, Caravelle. Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien*, 43 (1984), pp. 23-34, señala que el buen uso de la naturaleza por el indígena fue medida para establecer dónde quedaba en los tres niveles de bárbaro, de modo que los que se caracterizaban por el mejor uso quedaban más cercanos al hombre cristiano.

⁶ Luis Millones Figueroa, «Filosofía e historia natural en el Inca Garcilaso», en Juan Zevallos-Aguilar, Takahiro Kato y Luis Millones (eds.), *Ensayos de cultura virreinal latinoamericana*, Lima, UNMS, 2006, pp. 159-175.

za el discurso hegemónico y dominante sobre la inferioridad de los incas por su mal uso de la naturaleza, sino que además, y de manera significativa, cuestiona la jerarquía racial impuesta como parte de la conquista en los órganos judiciales y el tribunal de la Inquisición. El Inca Garcilaso toma una postura subversiva al insinuar que no se debe jerarquizar a las personas en función de la raza, pero sí con relación a la respetabilidad de sus acciones. Al construir su propia jerarquía donde valora las acciones de cada individuo, el Inca demuestra lo que hay de bueno y malo en cada pueblo, raza, y clase.

Para trazar el discurso del Paraíso Terrenal en las crónicas de Indias he utilizado principalmente los libros *De la Edad de Oro a El Dorado* de Fernando Aínsa⁷ y *La naturaleza de las Indias Nuevas* de Antonello Gerbi.⁸ Para delinear el discurso inquisidor, trato principalmente un diálogo entre inquisidores e indígenas náhuatl ocurrido en 1524, según lo transcribe el texto de Fray Bernardino de Sahagún;⁹ *Historia de los Incas*, la crónica que el virrey Francisco Álvarez de Toledo, en su campaña de desacreditación y menosprecio de los incas, encargó a Pedro Sarmiento de Gamboa para justificar el uso de la violencia en la conversión de los incas al cristianismo y reforzar la autoridad de la Inquisición en el Perú;¹⁰ y *Jardines de flores curiosas* de Antonio de Torquemada,¹¹ libro humanista que trata temas de particular interés y que el Inca tenía en su biblioteca. Aunque el libro fue prohibido primero en Portugal en 1581 y después en España en 1632 por seguir a los filósofos antiguos y por incluir un pensamiento que (a veces, antes, aceptado) rechazó el Concilio de Trento, tuvo una importante difusión en el siglo XVI y es muy representativo del discurso humanista.¹²

DISCURSO HEGEMÓNICO Y POPULAR SOBRE LA NATURALEZA Y EL INDÍGENA

El planteamiento del indígena como más cercano a la naturaleza que el español/cristiano jugó un papel esencial en la conquista y en los dictámenes de la Inquisición y sirvió de argumento para jerarquizar a los indígenas frente a otras civilizaciones. Aristóteles había propuesto tres niveles de barbarie en la *Política*, que son reflejados en la obra *De procuranda indorum salute* del jesuita Padre José de Acosta. Los del más alto nivel (en términos de su cercanía a los cristianos) serían los bárbaros poseedores de la

⁷ Fernando Aínsa, *De la edad de oro a el dorado*, México D. F., Fondo de Cultura Económica, 1992.

⁸ Antonello Gerbi, *La naturaleza de las Indias Nuevas*, México D. F., Fondo de la Cultura Económica, 1978.

⁹ Fray Bernardino de Sahagún, Antonio Valeriano de Azcapotzalco, y Miguel León Portilla, *Coloquios y Doctrina Cristiana, Con que los doce frailes de San Francisco, enviados por el papa Adriano VI y por el emperador Carlos V, convirtieron a los indios de la Nueva España. En lengua mexicana y española*, Ciudad de México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1986.

¹⁰ Pedro Sarmiento de Gamboa, *Historia de los Incas*, Madrid, Miraguano Ediciones, 1988.

¹¹ Antonio de Torquemada, *Jardín de Flores Curiosas*, ed. Enrique Suárez Figaredo, *Lemir*, 16 (2012), pp. 605-834, http://parnaseo.uv.es/Lemir/Revista/Revista16/Textos/07_Jardín_Flores_Torquemada.pdf.

¹² Véase al artículo de Giovanni Allegra, «Sobre la Fábula y lo fabuloso en el «Jardín de Flores Curiosas», *Thesaurus*, xxxiii, 1 (1978), pp. 96-110.

escritura, ciudades y gobierno; los del segundo nivel no contarían con escritura y se apartarían de leyes morales básicas aún no cristianas; los del tercer nivel son nómadas y se les suponía incapacidad para razonar, lo que los acercaba más a los animales que a los seres humanos. Aunque esos niveles de manera muy limitada pueden explicar el mejor o peor tratamiento de los distintos pueblos indígenas por parte de los españoles, al final el hecho de ser *bárbaros* los ubicó a todos entre el animal y el cristiano. San Agustín en *La Ciudad de Dios* propone la jerarquía dios-humano-animal, planteamiento que absorbe el humanismo cuando en *Sobre la vida solitaria*, Petrarca aconseja que el hombre debe “vestirse de humanidad y deponer la animalidad (*humanitatem indujere feritatemque deponere*)”.¹³ El acercamiento del indígena al animal fue uno de los argumentos clave en la justificación que la Inquisición hizo de la conquista como acción bélica en la que estaba legitimado el uso de la violencia, reforzado en la insistencia de que el indígena era más cuerpo (naturaleza) que alma (espíritu)¹⁴ y más ignorante que inteligente/racional por rezar a lo visible (naturaleza, ídolos de sus dioses) en vez de lo invisible (Dios). Así, en el discurso del Nuevo Mundo como Jardín del Edén o Paraíso Terrenal, los indígenas quedaron reducidos a animales o pecadores de bajo rango humano, y en este discurso la cooptación de los discursos existentes es clara.

Si el cronista de las Indias documentó la abundancia con deseo o ambición por dominarla, queriendo evidenciar sus prometedoras posibilidades en términos económicos, o bien porque realmente quedó asombrado de la espléndida naturaleza y su abundancia, al final el resultado fue el mismo: la naturaleza dio lugar a comparaciones utópicas por su clima perfecto y sus cosechas abundantes, una imagen que promueve, después de otros, el Inca.¹⁵ Desde Colón en su *Diario*, fue común que los cronistas compararan la abundancia del Nuevo Mundo con el Jardín del Edén, extendiendo el discurso para justificar la inferioridad de la naturaleza española o europea. La comparación entre la naturaleza del Viejo y la del Nuevo Mundo fue necesaria, pero a la vez indujo a otra pregunta: ¿Los españoles podían ser los elegidos por dios para extender el cristianismo, los más favorecidos por Él, cuando les había dado menos? En *Jardín de flores curiosas*, unas páginas después de que el personaje Antonio, el autor, hable sobre el Jardín del Edén en comparación con el Paraíso Terrenal, el personaje Bernardo expresa

¹³ Javier García Gilbert, *Sobre el viejo humanismo*, Madrid, Marcial Pons Historia, 2010, p. 230.

¹⁴ Véase Anibal Quijano, «Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina», en Edgardo Lander (comp.), *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas Latinoamericanas*, Buenos Aires, CLACSO, 2000, pp. 201-246, p. 224. Quijano insiste en que la jerarquía racial fue impuesta por la Conquista y la Inquisición y que antes, si había jerarquía tenía más que ver con la precedencia de la persona, no con su “color”.

¹⁵ Desde el primer capítulo del libro primero el Inca idealiza la naturaleza peruana desde una perspectiva sincretista. Dios y la Pachamama trabajaron juntos para crear un paraíso: “Antes se debe creer que el Señor, como padre sabio y poderoso, y la naturaleza, como madre universal y piadosa, hubiesen remediado los inconvenientes de la frialdad con templanza de calor, como remediaron el demasiado calor de la tórrida zona con tantas nieves, fuentes, ríos y lagos como en el Perú se hallan” (Inca Garcilaso de la Vega, *Comentarios Reales [Sobre el Imperio de los Incas del antiguo Perú]*, ed. Andrés Soria Olmedo, Fundación José Antonio de Castro, 2015, p. 31).

su inquietud sobre el hecho de que los paganos por lo general estén ocupando mejores territorios, o por lo menos, de mayor calidad para la producción de riquezas de todo tipo, que los españoles:

BERNARDO: Eso es lo que a mí me maravilla, tanto que no puedo encarcelarlo; porque veo que esas leyes o sectas falsas se sustentan tanto y con tan manifiestos yerros y engaños, sin ningún fundamento ni cimiento bastante, a lo menos las de paganos y moros, que casi tienen tomado todo lo poblado de la tierra en estas regiones que sabemos y habitamos. Porque, tomadas estas tres partes en que está la tierra dividida, hallaremos que es tanto lo que moros y paganos tienen ocupado, que apenas dejan lugar a los cristianos, y así, estamos arrinconados, y metidos en esta parte menor que es Europa, no poseyendo la más parte de ella.¹⁶

Para aliviar esta inseguridad ocasionada por la inferioridad de las tierras cristianas, la autoridad inquisitorial explicó que los indígenas del Nuevo Mundo sí fueron habitantes de una naturaleza como la del Jardín del Edén, pero que descendieron del linaje de Eva, mujer sin inteligencia y moralmente débil que fue tentada por el demonio (serpiente) y desaprovechó la naturaleza al coger la manzana; y por esa procedencia, los indígenas eran bestiales, animales, demonios y a veces, según las crónicas, afeminados. Algunos inquisidores de la Nueva España (el actual México) también los consideraron hijos de Caín, causantes del diluvio de Noé y la caída de la torre de Babel. Por el contrario, los españoles, descendientes del linaje de Adán, usaban la naturaleza de la manera correcta y por eso tenían derecho legítimo, autorizado también por las Sagradas Escrituras, a la abundante tierra del Nuevo Mundo. Los discursos nacidos del encuentro de diferentes culturas en el mundo antiguo son incorporados aquí en los discursos hegemónicos igual que los humanistas. La supuesta superioridad de los cristianos se combina con discursos sobre el uso debido, justo o correcto de la naturaleza del Nuevo Mundo como Paraíso Terrenal y finalmente se convierte en una justificación del uso de la violencia contra los indígenas e incluso su destrucción.

Durante la época colonial en México, los inquisidores se reunieron con doce sabios indígenas náhuatl, supuestos líderes de sus pueblos (aunque hay mención en algunas fuentes de que los líderes reales ya habían sido asesinados por no querer acceder a tal diálogo). Los españoles utilizaron el mito del Jardín del Edén como punto en común para intentar su conversión religiosa, ya que en su cosmovisión tenían gran importancia los jardines paradisiacos de Huaxtepec donde sus reyes iban para sanarse,¹⁷ explicándoles que sus ancestros (Eva) fueron quienes causaron el pecado original:

¹⁶ *Loc. cit.*, p. 695.

¹⁷ Véase Jeanette Favrot Peterson, *The Paradise Garden Murals of Malinalco: Utopia and Empire in Sixteenth-Century Mexico*, Texas, University of Texas Press, 1993, para la parte visual de esta estrategia de conversión.

Y porque así lo deliberaron,/ luego aquel que era su jefe, Lucifer,/ allá irá al Parayso terrenal,/ buscará,/ hará que hagan quebrantamiento,/ nuestro primer padre,/ nuestra primera madre,/ los excitará,/ los seducirá,/ para que coman del fruto/ que les había prohibido/ el Dador de la vida./ Fue a tentarlos,/ y pudo engañarlos,/ lo obedecieron,/ comieron del fruto,/ del que Dios les había encargado/ que no comieran./ En nada estimaron/ su apreciable mandato... Y luego también ellos, los diablos,/ perdieron, engañaron/ a los hijos de Caín,/ en verdad se hicieron seguidores de cosas tenidas como dios,/ para sí divinizaron/ a las creaturas de Dios./ Con ellos comenzó, tuvo principio,/ la adoración de cosas tenidas como dios [la idolatría]./ Pero Ádan y sus hijos/ los que luego nacieron,/ vivían en otro modo,/ vivían apartadamente./ A él tenían por Dios, / A él hacían súplicas,/ al verdadero Dios, que gobierna, Dios.¹⁸

Aunque sea de modo más sinuoso, encontramos el mismo discurso al hablar de los incas en el capítulo VI de *Historia de los Incas*:

Como el demonio, que siempre procura el daño del linaje humano, viese a estos desventurados fáciles en el creer y tímidos para obedecer, introdujoles muchas ilusiones, mentiras y fraudes, haciéndoles entender que él los había creado al principio, y que después por sus maldades y pecados los había destruido con diluvio y los había tornado a cread, y dándoles comidas y modos de conservarse. Y como por ventura antes tenían alguna noticia, que de boca en boca hasta ellos había llegado, de sus primogenitores, de la verdad de lo pasado, y mezclándola con los cuentos del demonio.¹⁹

Sarmiento de Gamboa no menciona la abundancia de la naturaleza a lo largo de su crónica, intentando despreciar algo que ya estaba bien reconocido aunque sí muestre aprecio por sus productos.²⁰ Lo que explica es que los indígenas han mal-utilizado la tierra, es decir, que lo punible en su realidad como pueblo o cultura no está tanto en la tierra misma y sus condiciones o en los frutos que genera sino en cómo estos han sido utilizados. Los indígenas cogieron la manzana sagrada, y esa traición o mala decisión generó una cadena de consecuencias: después asesinaron a Abel, crearon idolatría, y causaron los diluvios de Noé y la caída de la Torre de Babel. La idolatría, pues, fue consecuencia de una relación inadecuada moralmente con los dones naturales, lo que convierte al indígena en inferior:

¹⁸ *Op. cit.*, líneas 1883-1902, 1961-1975 del capítulo XIV.

¹⁹ *Op. cit.*, p. 39.

²⁰ El Inca Garcilaso critica a gente sencilla, como Sarmiento de Gamboa, que decide no creer en la verdad solo porque no cabe dentro de su concepción del mundo. Hablando de una granada "tan grande que causó admiración a cuantos la vieron", el Inca nos dice que no se atreve a "decir qué tamaño me la pintaron, por no escandalizar a los ignorantes, que no creen que haya mayores cosas en el mundo que las de su aldea; y por otra parte es lástima que por no temer a los simples se dejen de escribir las maravillas que en aquella tierra ha habido de las obras de naturaleza..." (*op. cit.*, p. 718).

Vespucio, por su parte, afirma en una misma página que pensaba estar cerca del Paraíso Terrenal mientras se refiere a sus poblaciones como ‘animales racionales.’ Un Edén poblado por ‘gente toda desnuda’, cuyas costumbres categoriza como ‘cosa bestial’, expresión calificativa que repite al final de cada una de sus descripciones: ‘En fin es cosa bestial’. En su razonada explicación sobre el origen y las diferencias entre las razas, Vespucio considera que ‘El uso muda a la natura’, lo que le permite establecer la señal de que la naturaleza y la costumbre obran con más fuerza que la complexión del aire y de la tierra’.²¹

Esa relación inadecuada con la naturaleza, empezando por Eva, dio forma a una población tan baja desde el punto de vista moral e intelectual que se asemeja más al orden animal.²² Al exagerar la feminidad de los indígenas, primero por vincularlos con la naturaleza y después por vincularlos con Eva, intentaron conquistar el Nuevo Mundo en el doble sentido de la palabra, pero no pudieron disminuir la sorprendente abundancia de la que gozaban los indígenas. Esta explicación, por tanto, no pudo satisfacer por completo la conciencia europea:

Los límites expresivos que le imponía la majestad feminal de la soberana a quien se dirigía (y que, según criterios estudiosos, le dictaron las idealizaciones de las costumbres sexuales de los indígenas, y la insistencia en su capacidad de ser convertidos al cristianismo) pasan a segundo término frente a los límites que sus mismas pasiones e ilusiones y sus delirantes anhelos oponían a la fría observación de una naturaleza tan singular.²³

Aun con todo ese armazón ideológico blindado para someter al indígena, la autoridad española no podía negar que la naturaleza del Nuevo Mundo era singular y que, a pesar de todos esos argumentos teológicos y religiosos, los dueños legítimos de esa naturaleza superior eran los indígenas. En lo más profundo, permanecía, pues, la duda sobre la superioridad española y su derecho a apropiarse de la tierra del Nuevo Mundo.

El discurso de un uso inadecuado de la naturaleza por parte de los indígenas, en manos de la Inquisición y de los defensores de una conquista de tipo militar, daba a

²¹ *Op. cit.*, p. 72

²² En su crónica *Relación del Descubrimiento y Conquista de los Reinos del Perú*, Pedro Pizarro, hijo del primo de Francisco Pizarro, nos cuenta sobre el vínculo entre los cóndores o gallinazas que “son suizas: comen cosas muertas” (Pedro Pizarro, *Relación del descubrimiento y conquista de los Reinos del Perú*, Lima, Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, 1986, p. 246) y el altar a la Pachamama: “Echauan estas sardinas para que comiesen estas gallinazas y estos cóndores, porque dezían se lo mandaua así su ydolo”. El vínculo entre la maldad del cóndor y los indígenas que rezan al ídolo es claro, y en la siguiente página nos cuenta sobre dos animales disformes, uno siendo medio pez medio pato y otro pareciendo más a un monstruo, “que de la çintura para auajo hera de hechura de cabra, y de la cintura para arriua de hechura de hombre; el rrostro de chato en la caueça unos quernos pequeños, y después de auer estado un poco mirando los huyó con tanta velocidad”. En el discurso de Pizarro, en Perú los indígenas fueron tan malvados que 1. causaban irregularidades en la naturaleza, 2. se formaban parte de ella de modo disforme.

²³ *Op. cit.*, p. 27

los españoles todo el derecho para desterrar a los incas o utilizarlos como esclavos, ya que así la providencia divina devolvía los terrenos a los hijos de Adán. En una crónica escrita para rebatir cualquier duda de los españoles acerca de sus derechos sobre las tierras conquistadas, Sarmiento de Gamboa llega a decir que, de hecho, los españoles fueron los primeros en el Nuevo Mundo, lo que los convierte en los dueños legítimos de esa naturaleza singular. En este sentido, la tierra del Nuevo Mundo y su abundancia superior nunca había sido de los indígenas: los españoles simplemente recuperaban lo que era suyo. Sarmiento de Gamboa, claramente, descarta el derecho de la cultura incaica a reclamar sus tierras con el argumento de que éstos representaban un estado evolutivo de la humanidad pecador, inferior intelectualmente e insignificante.

LAS MANERAS EN QUE EL INCA SUBVIERTE EL DISCURSO

Hablando de una mina, el Inca nos explica que “los indios la llamaban *huaca*, que como en otra parte dijimos, entre otras muchas significaciones que este nombre tiene, una es decir admirable cosa, digna de admiración por ser linda, como también significa cosa abominable por ser fea; yo la miraba con los unos y con los otros”.²⁴ El significado de la palabra *huaca* como positivo y negativo a la vez es una buena metáfora para describir la actitud que el Inca tuvo hacia los conquistadores/colonizadores y sus acciones, como minando piedras preciosas. Aunque siempre amonestó la idolatría de los indígenas y elogió la iglesia, evitando cualquier duda acerca de su fidelidad absoluta al cristianismo, su opinión sobre otros muchos aspectos de la cultura incaica, incluidos algunos aspectos de su religión, no fue tan ortodoxa. Pero esa disidencia no siempre es expresada con claridad o nitidez por el Inca, que recurre a ambigüedades que permitan a los lectores llegar a sus propias conclusiones o poner en cuestión algunas verdades oficiales. Se puede explicar esta estrategia o recurso del Inca por sus cambiantes perspectivas, pero también por su posición social como mestizo, que lo hacía sospechoso y no le permitía exponer ideas polémicas de modo enfrentado y directo²⁵. Por lo general,

²⁴ *Op. cit.*, p. 641. En *Escribir en el Aire* Conejo-Polar también aborda este pasaje para demostrar la pérdida del significado de la palabra quechua *huaca* frente a los españoles y “como en muchas otras ocasiones, el discurso garcilacista deja constancia de lo indio y lo español pero inmediatamente insumo a ambos, desconflictivizando su mutua alternidad, en una complaciente categoría totalizadora” (Antonio Cornejo-Polar, *Escribir en el Aire: ensayo sobre la heterogeneidad sociocultural en las literaturas andinas*, Lima, Latinoamericana Editorial, 2003, p. 81). Más bien pienso que el Inca incluye el pasaje porque crónicas de la Inquisición de Perú entendían *huaca* solo en su significado de ‘ídolo’. Pedro Sarmiento de Gamboa menciona la palabra en la dedicatoria de *Historia de los Incas*, de lo cual imagino que se ríe el Inca Garcilaso con el doble significado de la palabra: “antes vivían y morían como fieras salvajes, idolatrando como en tiempo de sus tiranos incas y su ciega gentilidad, quitándoles las públicas borracheras, amancebamiento y *guacas* de ídolos y diablos” (*op. cit.*, p. 22). Pedro Pizarro también solo entiende *huaca* como ídolo o “donde adorauan sus ydolos” (*op. cit.*, p. 126). Para ellos la idolatría justifica la Conquista y la Inquisición, mientras que el Inca lo ve desde su perspectiva relativista: es malo (es un ídolo y él es cristiano) y es bueno (es parte del cultural incaico).

²⁵ Desde su posición social como mestizo necesitaba tomar precauciones extras en cuanto a no contradecir

en los capítulos en que escribe sus opiniones sin citar otras fuentes, no critica en ningún momento a la iglesia o la corona, pero cuando felicita a los españoles, a veces sugiere que lo utiliza como el término *huaca* que se debe interpretar al contrario.

¿Como, por ejemplo, se puede decir que la colonización es buena si por su causa, “con ser la tierra tan rica y abundante de oro y plata y piedras preciosas, como todo el mundo sabe, los naturales de ella [Perú] son la gente más pobre y mísera que hay en el universo”?²⁶ Antes de la conquista, los incas prohibieron un tipo de alcohol por ser demasiado fuerte, pero ya bajo control de los españoles volvió a consumirse: “después acá me dicen se ha vuelto a usar por algunos viciosos”.²⁷ Este hecho directamente contradice a Sarmiento de Gamboa y Pedro Pizarro quienes escriben respectivamente en sus crónicas que los españoles ilegalizaron “las públicas borracheras” y que antes de ser gobernados por los españoles, los incas “eran muy dados a la lujuria y al beuer”. El Inca no culpa directamente a los españoles por la situación de su gente, pero su declaración sí implica un mal gobierno de una población que antes vivía en un sistema de leyes y organización política más efectivo. Esta mala manera de gobernar los españoles en el virreinato se refleja también, como expone Luis Millones Figueroa, en un mal aprovechamiento o uso de la naturaleza:

[...] La tala abusiva de los árboles de molle a los alrededores del Cusco para dar combustible a los braseros, o la cacería exagerada que había destruido la rica fauna del valle de Yucay. O también, el desdén de las plantas medicinales locales. Con ello Garcilaso apunta tanto a la posible desaparición de especies nativas como a la pérdida del conocimiento médico del mundo natural americano. Asimismo, la fertilidad de la tierra permite una abundancia que, al no ser no controlada, hace que muchas plantas se vuelvan “muy dañosas”, y terminen por invadir y destruir la flora nativa. La transformación ecológica se sanciona con el cambio de nombre de valles enteros, como es el caso del “Valle de la Yervabuena” que reemplaza al valle antes llamado “rucma”, es decir, lúcumá (Inca Garcilaso de la Vega, *Comentarios reales de los Incas*, Buenos Aires, Emecé Editores, 1943.). Leídos en el contexto de la historia moral de Garcilaso es posible ver un paralelo entre la destrucción del buen gobierno establecido por los incas, y la destrucción de su medio ambiente.²⁸

Los pasajes sobre la naturaleza en el libro octavo en diálogo con los del libro nono ponen en cuestión el discurso de legitimación de la conquista por parte de la Corona española y la Iglesia católica. Retomo los pasajes señalados por Millones Figueroa, con

abiertamente a la corona o la iglesia. Por eso aparenta ser más humilde de lo que es; en el primer libro del capítulo 1, dice que no es su trabajo juzgar a los antiguos filósofos ni a los modernos porque “las fuerzas de un indio no pueden presumir tanto”, aunque sabemos que es exactamente lo que hace el Inca, de modo indirecto.

²⁶ *Op. cit.*, p. 643.

²⁷ *Op. cit.*, p. 599.

²⁸ *Op. cit.*

la intención de demostrar el buen uso de la naturaleza por parte de los incas (como hijos de Adán) y el mal uso por parte de los españoles (como hijos de Eva), lo que subvierte claramente la justificación oficial de la conquista que se hizo desde la Inquisición y la autoridad religiosa y la jerarquía racista impuesta como consecuencia de ella en las colonias. Aunque, según el Inca Garcilaso, los incas admiraban los efectos de las plantas pero no buscaban la causa de los mismos como sí hacían los españoles, demostrando su superioridad en este ámbito científico, en los capítulos en los que se aborda la naturaleza, el Inca se esfuerza por mostrar lo mucho que sabía el pueblo incaico sobre su medio y lo poco que los españoles aprovechaban este conocimiento, mostrando un profundo desinterés y falta de respeto por la tierra y su flora.

En los siglos XVI-XVII las plantas fueron importantes, en primer lugar, por sus atributos medicinales y, en segundo lugar, por su provecho alimenticio y comercial. El Inca demuestra cómo la coca “preserva el cuerpo de muchas enfermedades, y nuestros médicos usan de ella para polvos, para atajar y aplacar la hinchazón de las llagas; para fortalecer los huesos quebrados, para sacar el frío del cuerpo o para impedirle que entre; para sanar las llagas podridas llenas de gusanos”,²⁹ y cómo el árbol maguey, el zumo de las hojas “sirve para quitar manchas de la ropa y de curar las llagas canceradas o inflamadas, y de extirpar los gusanos... para quitar el cansancio... y para hacer diversos lavatorios medicinales”.³⁰ Cada capítulo contiene una letanía de usos y aprovechamientos correspondientes a cada planta o animal, muchos de ellos médicos y ninguno de ellos vinculado a la idolatría. Hablando sobre un valle lleno de árboles mullí, el Inca Garcilaso desgana todos los usos del árbol en un párrafo extenso, en el capítulo XII del libro octavo. El grano es dulce y con él hacen un alcohol que sana males de orina, ijada, riñones y vejiga; si se hierva más se convierte en miel; si se pone al sol y se añade un ingrediente (que el Inca desconoce), se convierte en vinagre; su leche y resina se utiliza para sanar heridas; el agua con sus hojas es bueno para lavarse el cuerpo y curar las llagas viejas; los palillos tiernos son buenos para limpiar los dientes. El Inca termina señalando, de cierta manera, la lástima que es la pérdida de este conocimiento porque, desde su llegada, los españoles solo han usado los árboles para hacer carbón: “Conocí el valle del Cuzco adorado de innumerables árboles de estos tan provechosos, y en pocos años le vi casi sin ninguno; la causa fue que se hace de ellos muy lindo carbón para los braseros, y aunque al encender chispea mucho, después de encendido guarda el fuego hasta convertirse en ceniza”.³¹ Este árbol tan rico en posibilidades y usos válidos desde una perspectiva occidental del siglo XVI, es convertido en cenizas para un supuesto mejor aprovechamiento por parte de los hijos de Adán. Asimismo, expresa un lamento en capítulo XV sobre la pérdida de conocimiento sobre las plantas medicinales por causa de los españoles, también un desperdicio. El Inca claramente subvierte el

²⁹ *Op. cit.*, p. 610.

³⁰ *Op. cit.*, p. 606.

³¹ *Op. cit.*, p. 604.

discurso sobre la superioridad científica de los españoles y su utilización adecuada de los dones de la naturaleza y como consecuencia, el discurso sobre los indígenas. Al subvertirlo, sacude uno de los cimientos de la justificación de la conquista y la necesidad de imponer en el virreinato la autoridad inquisitorial, que se estableció en Lima solo una década antes de que el Inca Garcilaso empezara a escribir los *Comentarios Reales*.

El Inca Garcilaso reprende la idea de que los indígenas no utilizan la naturaleza como se debe, utilizando voces españolas, como solía hacer, para apoyar o refrendar su narrativa. Por ejemplo, los españoles querían hacer ilegal la coca. En el libro XIII, en el capítulo XV titulado “La preciada hoja llamada *coca* y del tabaco”, primero cita al Padre Blas Valera, una de sus más importantes fuentes, que dice que si se quiere prohibir la coca por ser una planta de sacrificio, todas han de ser prohibidas porque todas se utilizan en sacrificios. Aunque no viene de la boca del Inca, él se apropia de esta cita que, con ironía, pone en evidencia la ignorancia de los españoles como Pedro Pizarro que pensó que la coca, aparte de formar parte de los rituales de sacrificios, no tenía ningún efecto para la salud y fue más vicio que medicina: “[...] Esta coca no les quitaua sed ni hambre ni cansancio, aunque ellos dezían que sí”.³² Para contradecir la ignorancia de los españoles en esos campos, al Inca solo le quedó el recurso de incluir un cuento de otro español que verifica el poder de la coca para apoyar el argumento que los indígenas la utiliza para su bien:

De la fuerza que pone al que la trae en la boca, se me acuerda un cuento que oí en mi tierra a un caballero en sangre y virtud, que se decía Rodrigo Pantoja, y fue que caminando del Cuzco a Rímac topó a un pobre español (que también los hay allá pobres como acá) que iba a pie y llevaba auestas una hijuela suya de dos años; era conocido del Pantoja, y así se hablaron ambos. Díjole el caballero: “¿Cómo vais así cargado”. Respondió el peón: “No tengo posibilidad para alquilar un indio que me lleve esta muchacha, y por eso la llevo yo”. Al hablar del soldado, le miró Pantoja la boca y se la vio llena de *coca*; y como entonces abominaban los españoles todo cuanto los indios comían y bebían, como si fueran idolatrías, particularmente el comer la *coca* por parecerles cosa vil y baja, le dijo: “Puesto que sea así lo que decís de vuestra necesidad ¿por qué coméis *coca* como hacen los indios, cosa tan asquerosa y aborrecida de los españoles?”³³

El pobre español contesta que se vio obligado a imitar a los indios porque realmente la coca le daba fuerza para hacer cualquier trabajo. Aquí el buen uso medicinal de las plantas por parte del indígena es comprobado primero por el pobre español y después por el virtuoso caballero Rodrigo Pantoja quien declara esos efectos como verdaderos. El pasaje también parece ser una crítica hacía el gobierno del Nuevo Mundo, ya que después de haber conquistado esas tierras fértiles y habérselas arrebatado a sus mo-

³² *Op. cit.*, p. 96.

³³ *Op. cit.*, p. 612.

radores originarios, los españoles allí asentados siguen siendo pobres e incapaces de sacar partido a los dones naturales.

En los capítulos sobre la naturaleza, un asunto alejado de lo político pero muy polémico (hay muchísimos discursos escritos alrededor de ella), el Inca aprovecha para deslizar su postura sobre la legítima posesión de la tierra por parte de los incas y sobre la falta de respeto a los indígenas y su naturaleza por parte de los españoles, criticándolos en diversos frentes. En el libro nono donde se presentan las plantas y animales llevadas a América por los españoles, me interesa señalar el comportamiento de éstos frente a los bienes que consigo trajeron. Uso para ello dos categorías:

1. Bienes no deseables y dañinos.
2. Bienes deseados en un principio pero después odiados por su abundancia.

Sobre la primera categoría hay capítulos enteros y mucha de la crítica está en el hecho de que aborde animales inútiles cuando podría haberlos ignorado. El Inca, al hablar sobre cómo sus antepasados poblaron el Nuevo Mundo, duda que llegaran en barco porque «cómo o para qué los embarcaron [los animales], siendo algunos de ellos antes dañinos que provechosos».³⁴ El Inca aplica esta crítica a los españoles que trajeron ratas, gatos caseros y perros castizos: capítulo xxii: «De las ratas, y la multitud de ellas»,³⁵ o un poco más disimulados, los capítulos xx: «De las ovejas y *gatos caseros*» o xxi: «Conejos y *perros castizos*» (el énfasis es mío).

De la segunda categoría, también hay muchos ejemplos sobre el odio que les provocaba a los españoles la abundancia de plantas y animales en Perú. Como explica el Inca, “[...] Por la mucha fertilidad que hay en la tierra, hay tanta abundancia de todas estas cosas que ya dan hastío, y donde a los principios fueron tan estimadas, son

³⁴ *Op. cit.*, p. 32.

³⁵ Para exagerar el sentido negativo del capítulo, el Inca subraya la pestilencia que traen las ratas: “Por la costa del Perú en diversas partes y en diversos años hasta el año de mil quinientos y sesenta y dos, por tres veces hubo grandes plagas causadas por las ratas y ratones, que criándose innumerables de ellos, corrían mucha tierra y destruían los campos, así las sementeras como las heredades con todos los árboles frutales, que dende el suelo hasta los pimpollos les roían las cortezas; de manera que los árboles se secaron, que fue menester plantarlos de nuevo, y las gentes temieron desamparar sus pueblos; y sucediera el hecho según la plaga se encendía, sino que Dios por su misericordia la apagaba cuando más encendida andaba la peste. Daños increíbles hicieron, que dejamos de contar en particular, por huir de la prolijidad” (*op. cit.*, p. 706). Aquí las plagas son traídas por los españoles, no impuestas por Dios, de hecho, Dios ayuda a apagarlas. En otro capítulo el Inca también nos cuenta sobre una plaga, “cruelísima enfermedad hasta entonces nunca vista”, que venía a atacar las vacas y zorras cuando gobernaba el visorrey Blasco Núñez Vela, y que al parecer no fue dirigida a los incas sino a los españoles: “yo vi el año de mil quinientos y cuarenta y ocho, estando Gonzalo Pizarro en el Cuzco, victorioso de la batalla de Huarina, muchas zorras que heridas de aquella peste, entraban en la ciudad, y las hallaban en las calles y en las plazas, vivas y muertas, los cuerpos con dos, tres y más horados que les pasaban de un cabo a otro, que la sarna les había hecho, y me acuerdo que los indios, como tan agoreros, pronosticaban por las zorras la destrucción y muerte de Gonzalo Pizarro, que sucedió poco después” (*op. cit.*, p. 615). Aunque los incas fueron afectados, la interpretación del Inca es que los españoles han pecado y por tal motivo la ira de Dios recae sobre ellos.

ahora menospreciadas y tenidas en poco o nada”.³⁶ Un relato sobre un español que, con grandes dificultades, llevaba un cachorro mastín a su suegro, tiene una crítica idéntica del Inca comentándonos que, en su abundancia, los mastines dejaban de tener valor: “Estos trabajos y otros mayores costaron a los principios las cosas de España a los españoles, para aborrecerlas después, como han aborrecido muchas de ellas”.³⁷ Lo que tanto les gustaba por su excepcionalidad, el mastín, llega a la tierra fértil de Perú donde se propaga tanto que, al final, no tiene valor monetario y por eso, los mismos que los trajeron llegan a aborrecerlo. Este comportamiento español es una prueba más del mal manejo de los bienes naturales, según el Inca. Esa valoración primero positiva y luego negativa que se hace de las cosas o productos en función de que haya poco (se valora positivamente) o mucho (se desprecia y se desaprovecha) es una manifestación de esa veleidad o escasa solidez de ciertos juicios de valor con los que los españoles acaban interpretando el mundo incaico, una forma de poner en solfa las verdades sólidas o absolutas. Eso permite hacer extensible la duda a otros juicios de valor, introduciendo una semilla de crítica cuya base está en el relativismo esencial que el Inca maneja.

Esta abundancia de flora, fauna y animales traídos de España parecen una conquista natural en el texto del Inca, primero porque la real hacienda quería ser la primera en traer cada planta / animal desde España³⁸ y después porque algunas de sus plantas acabaron desterrando a las plantas nativas:

De todas estas flores y yerbas que hemos nombrado, y otras que no he podido traer a la memoria, hay ahora tanta abundancia que muchas de ellas son ya muy dañosas, como nabos, mostaza, yerbabuena y manzanilla, que han cundido tanto en algunos valles que han vencido las fuerzas y la diligencia humana, toda cuanta se ha hecho para arrancarlas, y han prevalecido de tal manera que han borrado el nombre antiguo de los valles y forzándolos que se llamen de su nombre, como el valle de la Yerbabuena, en la costa de la mar se solía llamarse Rucma, y otros semejantes[...].³⁹

En una interesante redacción del Inca, las yerbas de España parecen sobrenaturales y casi demoniacas por desafiar la jerarquía establecida por la Iglesia católica: dios—hombre-naturaleza, ganando a “las fuerzas y la diligencia humana”. Además, las yerbas “han borrado el nombre antiguo de los valles y forzándolos que se llamen de su nombre”, del mismo modo que los españoles cambiaron los nombres de las tierras, ríos, plantas y animales. En los *Comentarios Reales*, es común que el Inca matice los juicios a través de un conocimiento exacto del quechua (cosa que solo puede hacer él, criado en el bilingüismo y formado filológicamente y, en consecuencia, el perfecto traductor o intérprete), lo que eso explica que constantemente apele a las entrañas de ese idioma

³⁶ *Op. cit.*, p. 719.

³⁷ *Op. cit.*, p. 704.

³⁸ *Op. cit.*, p. 714.

³⁹ *Op. cit.*, p. 720.

para corregir el discurso hegemónico imperial, incapaz de interpretar o traducir con exactitud. Como defensor del quechua y de un mestizaje basado en el respeto y la convivencia mutua, la invasión de las plantas españolas tiene paralelismos con la invasión de los españoles, ya no tan fácilmente justificable por la religión y la misión evangelizadora, cuyas consecuencias claramente rechaza. Aquí no son las plantas y animales nativos los que son feroces y destructivos: son las traídas por los españoles.⁴⁰

Julio Ortega hace una argumentación interesante de que la abundancia de los productos traídos desde España al Nuevo Mundo puede representar, en el plano metafórico y evocador que la escritura del Inca propicia, la buena disposición de los incas a convertirse al cristianismo⁴¹, ya que, si bien el Inca como católico estuvo de acuerdo siempre con la evangelización, él describe a lo largo de sus *Comentarios* a los nativos como una población pacífica y evolucionada, preparada de manera natural, por su propia evolución, a recibir el mensaje cristiano. Pero el Inca también ve que los españoles no muestran ningún respeto por los incas, su cultura, sus tierras y su naturaleza, buscando mejor despreciar y borrar su historia que conocerla, destruirlos antes que convertirlos de manera pacífica. Lo que el Inca muestra en muchos de sus comentarios sobre las plantas y animales traídos desde España es una especie de antiabundancia por la que, como en el valle de Yerbabuena, una planta acaba destruyendo a las otras en vez de contribuir a más diversidad. Tomando como ejemplo un injerto que produce más fruta que la planta original, puede que nos encontremos ante una metáfora del mestizaje, según Ortega. Alberto Santacruz Antón propone que “tanto las jerarquías como las estigmatizaciones étnicas y culturales desaparecen en la obra del Inca: el sentido de América es un sentido mestizo, y su mestizaje puede dar un producto nacionalmente deforme, sí, pero mejorado”.⁴² La diversidad y el mestizaje son muy importantes según el Inca, pero sin respeto, la proliferación de esta planta injerta acabará generando el odio de los españoles de igual manera que la abundancia de sus propias plantas y animales provocaron que las aborrecieran. *Todas* las jerarquías, estigmatizaciones étnicas y culturas están presentes desde sus distintas perspectivas, pero es cierto que, por

⁴⁰ Aunque la mayoría de crónicas de las Indias relatan que los animales nativos son mansos, metáforas de los indígenas mansos y así listos para ser convertidos al cristianismo, hay discursos en que los animales son feroces, indicativos de los pecados de los nativos. Por ejemplo, Pedro Pizarro ha “querido tratar de estos animales y aues y zorras, por ser más atrevido para hazer mal que los de nuestra España” (*op. cit.* p. 248). Aquí denota la superioridad de los animales españoles. En este sentido, en mostrar la ferocidad de las plantas traídas de España, el Inca Garcilaso también subvierte este otro discurso.

⁴¹ Véase Julio Ortega, *El discurso de la abundancia*, cit. Alberto Santacruz Antón («La construcción de la idea de América desde la maravilla del nuevo mundo: unas notas sobre la evolución del discurso de la abundancia en Pedro Mártir de Anglería, Gonzalo Fernández de Oviedo y el Inca Garcilaso de la Vega», *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 85, 1 (2017), pp. 301-314, p. 311), quien también apoya este argumento, añadiendo que “lo que es mejor y más abundante que lo conocido en el Viejo Mundo nace de la bastardía natural y cultural de América, de su mezcla”.

⁴² *Op. cit.*, p. 312.

tenerlas todas presentes, puede parecer que el Inca no valora una sobre la otra en los pasajes sobre la naturaleza.

El discurso del mal uso por parte de los españoles continúa en un aparente juicio emitido en la crónica *Historia de los Incas*. Durante la instauración de la Inquisición en el Perú entre 1570 y 1572, el virrey Francisco de Toledo no solo intentó exterminar físicamente el linaje real incaico que quedaba, sino que encargó a varios cronistas, entre ellos el ya citado Pedro Sarmiento de Gamboa, la elaboración de crónicas con las que se reescribía la historia y la cultura incaicas, menospreciándolas y difamándolas para que los actos militares tuvieran una justificación. La crónica de Gamboa persiste en el discurso que veía a los incas como parte del linaje de los pecadores, procedentes de Eva, además de culparles por la ruptura territorial con Europa y África. Basándose en supuestas fuentes históricas, principalmente Platón, Gamboa afirma que el continente de América, llamado en la antigüedad la isla de Atlántida, antes estuvo unido a Europa y África; pero por culpa de los pecados de sus habitantes se generaron terremotos y diluvios por lo que quedaron malditos: “[...] Abriéndose la tierra, absorbió a aquellos belicosos e infestadores atlánticos hombres. Y la isla Atlántica quedó anegada y sorbida debajo de aquel gran piélagos, el cual por esta causa quedó innavegable, por el cieno que en él quedó de la isla absorbida y deshecha en cieno, cosa admirable”.⁴³ Pero antes, fue poblado por los primeros españoles y primeros mauritanos, “vasallos del rey Atlante”,⁴⁴ y en este tiempo su abundancia fue extraordinaria:

Esta tierra abundaba de todo aquello que es necesario para el uso de la vida humana, de pastos, maderas, drogas, metales, fieras, aves, animales domésticos y gran cantidad de elefantes, olores fragantísimos, licores, flores, frutos, y suave vino, y todas las demás legumbres que se usan por manjar, muchos dátiles y otras muchas cosas de regalo. Todas las cuales cosas abundantísimamente producía aquella isla, que antiguamente era sacra, hermosa, admirable y fértil y grandísima, en que había grandísimos reinos, suntuosos templos, casa reales de grandísima admiración [...].⁴⁵

En la antigüedad, la isla Atlántida no solo fue fértil como el Perú de los incas, sino que también había costumbres que solo reaparecen cuando los españoles regresan a reconquistar Perú, muchas mencionadas en los *Comentarios Reales* de manera sarcástica. ¿Cómo se pueden contar los olores fragantes o los animales domésticos (gatos y perros castizos) como cosas necesarias para la vida humana? De las muchas cosas traídas por los españoles, nos cuenta el Inca, hay que subrayar con frecuencia cierta frivolidad o superficialidad moralmente cuestionable “para que se vea y considere con cuántas cosas menos (y al parecer) cuán necesarias a la vida humana se pasaban aquellas gentes,

⁴³ *Op. cit.*, p. 36.

⁴⁴ *Op. cit.*, p. 34.

⁴⁵ *Op. cit.*, p. 35.

y vivían muy contentos sin ellas”,⁴⁶ lo que le sirve para mostrar “estos excesos y otros semejantes han hecho los españoles con el amor a su patria en el Nuevo Mundo en sus principios, que, como fuesen cosas llevadas de España, no paraban en el precio para comprar y criarlas, que les parecía que no podían vivir sin ellas”.⁴⁷ A los españoles les parecía que no podían vivir sin estos excesos o frivolidades, justo como las cosas que Sarmiento de Gamboa enumera para revelar la abundancia que poseían los incas en la antigüedad y que luego les faltaba en su tierra. Del mismo modo que los pensadores renacentistas querían ir más atrás de la Edad Media, construyendo un puente entre su presente y la antigüedad desde el que mirar desde arriba la inferioridad y barbarie que achacaban a esa época, lo mismo pretende Sarmiento de Gamboa estableciendo un puente entre la antigüedad americana y el presente como territorio español, dejando al Inca abajo, olvidado e insignificante. El Inca, al insistir que no hay diferencia entre un español y un indígena, y que desde una cierta perspectiva los españoles están disminuyendo la abundancia, crea grietas en ese puente ficticio.

En el capítulo xxxi titulado «Nombres nuevos para nombrar diversas generaciones», ubicado en la misma sección de las descripciones naturales, el Inca declara a todos los humanos como parte de la naturaleza. Su inclusión de “españoles” o “castellanos” dentro de ella, y su manera disimulada de vincular capítulos con una metáfora de perros en el reino incaico, desafía el lugar común imperante en la época según el cual el indígena está más cerca de la naturaleza y, por lo tanto, es más bárbaro o irracional. Dicho de otra manera, su intención es demostrar que todos los seres humanos están igual de cerca. También cuestiona el discurso de que los españoles son portadores del bien, hijos de Adán, porque el hecho de haber bautizado de manera despectiva a los pobladores autóctonos demuestra un odio e incomprensión que los aleja de la bondad; *cholo* significa perro, *mestizo* una mezcla despreciable o inferior, *montañés* salvaje, y otros muchos calificativos acuñados por los españoles para designar a los seres humanos en función de la cantidad de sangre española que llevaban ponían de manifiesto su falta de piedad y bondad: “Todos estos nombres y otros que por excusar hastío dejamos de decir, se han inventado en mi tierra para nombrar las generaciones que ha habido después que los españoles fueron a ella; y podemos decir que ellos los llevaron con las demás cosas que no había antes”.⁴⁸ El hecho de que todas estas denominaciones sean negativas permite al Inca insinuar un menosprecio en la actitud de los españoles que puede ser censurable. El propio Inca hace saber su posición en función de su raza en el capítulo anterior cuando sirve la mesa de su padre y sus visitantes en vez de sentarse con ellos.

El Inca Garcilaso vincula este capítulo con otros pasajes a través de una metáfora por la que las razas del perro sirven para denotar las razas humanas. Los perros castizos que trajeron los españoles “se han hecho montaraces y multiplicando tanto,

⁴⁶ *Op. cit.*, p. 693.

⁴⁷ *Op. cit.*, p. 701.

⁴⁸ *Op. cit.*, p. 727.

que no osan caminar los hombres si no van diez, doce juntos”.⁴⁹ *Montañés* en Perú acaba siendo nombre racial vituperoso porque “en la lengua general de Perú para decir montañés dicen *saharuna*, que en propia significación quiere decir salvaje, y por llamarles aquel buen hombre disimuladamente salvajes, les llamó montañés; y mis parientes no entendiendo la malicia del imponentor se precian de su afrenta [...]”.⁵⁰ Llamar a los perros castizos montaraces es, de manera disimulada, llamar a los propios españoles montaraces y romper una jerarquía impuesta por ellos. Después, en un capítulo titulado «Del ganado manso y las recuas que de él había», alejándose del tema del capítulo y señalando así indirectamente su importancia, comenta también sobre perros:⁵¹

A la leche llaman ñuñu, a la teta llaman ñuñu y al mamar dicen ñuñu, así al mamar de la criatura como al dar de mamar a la madre. De los perros que los indios tenían, decimos que no tuvieron las diferencias de perros castizos como en Europa; solamente tuvieron de los que acá llaman gozques; habían los grandes y chicos: en común les llaman *allco*, que quiere decir perro.⁵²

En quechua, para decir *leche*, *teta*, *mamar*, al *dar de mamar* se le dice ñuñu y para decir *perros castizos* o *gozques* o *grandes* o *chicos* se les llama a todos *allco*. Repite esta falta de diferencia entre las razas de perros en la cultura incaica en el libro nono, cuando después de listar los tipos de perros que no había antes de la conquista, dice, “de los perros que en España llaman gozques había muchos, grandes y chicos”.⁵³ Cuando hablo de la identidad subversiva del Inca quiero decir que no duda en afirmar la igualdad de todos los seres humanos y que su categoría moral o intelectual solo puede medirse en función de sus acciones y no de sus razas. En el capítulo 1 del libro 1, el Inca cita al Real Profeta cuando proclama que Dios hizo extender el cielo como la piel humana y animal del mismo modo en todo el mundo y de la misma manera que hay solo un mundo:

Más confiado en la infinita misericordia, digo que a lo primero se podrá afirmar que no hay más que un mundo, y aunque llamamos Mundo Viejo y Mundo Nuevo, es por haberse descubierto aquél nuevamente para nosotros, y no que sean dos, sino que todo uno. Y a los que imaginaren que hay muchos mundos, no hay para qué responderles, sino que estén en sus heréticas imaginaciones hasta que en el infierno se desengañan de ellas.⁵⁴

⁴⁹ *Op. cit.*, p. 699.

⁵⁰ *Op. cit.*, p. 727.

⁵¹ El Inca ni respeta sus propias asignaciones expresadas en sus títulos. Por ejemplo, en el capítulo xx, “De las ovejas y gatos caseros”, aborda gallinas en el último párrafo, viendo más importante precisar cuáles animales no tenían nombre en quechua antes de la Conquista (gatos y gallinas) que quedarse dentro de lo indicado por él mismo. De este modo, el Inca cuestiona el concepto de raza; ¿por qué organizar a humanos dentro de un sistema tan rígido y minimalista cuando no especifica todos los aspectos del individuo?

⁵² *Op. cit.*, p. 619.

⁵³ *Op. cit.*, p. 694.

⁵⁴ *Op. cit.*, p. 29.

Quienes pervierten la enseñanza divina son los que pretenden separar, dividir, dos entidades inseparables.

DOS CUENTOS ALEGÓRICOS SOBRE EL HOMBRE Y LA NATURALEZA

Es también la ignorancia, parece decirnos el Inca Garcilaso de la Vega, la que provoca de manera instintiva la demonización del *otro*. Así se desprende del famosísimo Capítulo VIII del Libro primero de los *Comentarios Reales*, en el que nos cuenta la historia del naufrago Pedro Serrano. Este relato no está solo dentro del capítulo «La descripción del Perú», sino que ocupa casi todo el capítulo; antes de él encontramos solamente una página con datos geográficos sobre el Perú. Aunque el Inca dice que lo incluye porque “no esté lejos de su lugar y también para que este capítulo no sea tan corto”,⁵⁵ parece tener mucho más significado y podemos ver en la historia de Serrano una *descripción del Perú* mucho más completa que la meramente geográfica. En el cuento, tras conseguir llegar a una isla desierta, Pedro Serrano no puede encontrar agua ni comida, y casi muere antes de darse cuenta de que podía sobrevivir comiendo, contra su costumbre, mariscos y tortugas. A una tortuga “la degolló y bebió la sangre en lugar de agua; lo mismo hizo de las demás”.⁵⁶ Con el paso del tiempo, “con las inclemencias del cielo le creció el vello de todo el cuerpo tan excesivamente que parecía pellejo de animal, y no cualquiera sino el de un jabalí; el cabello y la barba le pasaba de la cinta”.⁵⁷ Siendo español, ahora parece animal por su pelaje y demonio por su aspecto en conjunto.⁵⁸ Después de tres años encuentra a otro hombre y cada uno se asusta de la apariencia del otro:

Serrano imaginó que era el demonio que venía en figura de hombre para tentarle en alguna desesperación. El huésped entendió que Serrano era el demonio en su propia figura, según lo vio, cubierto en cabellos, barbas y pelaje. Cada uno huyó del otro, y Pedro Serrano fue diciendo “¡Jesús, Jesús, líbrame Señor del demonio”. Oyendo esto se aseguró el otro, y volviendo a él, le dijo: “No huyáis, hermano, de mí, que soy cristiano como voz”.⁵⁹

⁵⁵ *Op. cit.*, p. 47.

⁵⁶ *Op. cit.*, p. 48. Este pasaje es relativo a una entrada sobre canibalismo en el *Diario* de Colón. Escribió el 4 de noviembre de 1492: “había hombres de un ojo y otros con hocicos de perros que comían los hombres, y que en tomando uno le degollaban y le bebían la sangre”.

⁵⁷ *Op. cit.*, p. 48.

⁵⁸ Aquí es interesante que el español está identificado como Demonio por un atributo, el pelaje, que no compartían los incas. Véase el capítulo II del libro primero de los *Comentarios Reales*: “los hombres, que generalmente son lampiños sin barbas” (*op cit.*, p. 32). Este detalle parece comentar más a fondo a la arbitrariedad de la asignación de “demonio” porque los indígenas no tenían pelaje y aun así fueron considerados animales y demonios.

⁵⁹ *Op. cit.*, p. 49.

El español, en otro contexto, llega a parecer un animal, llega a parecer el *otro*, llega incluso a parecer el demonio a ojos del recién llegado⁶⁰. Lo que une a los dos hombres que se encuentran y se asustan de sus diferencias es la religión, la cual implica un código moral, mientras en el Perú los españoles calificaron a los aborígenes con nombres despectivos que los marcaban como inferiores hasta compararlos a animales y demonios, incapaces de ver, según el Inca, lo que en común había entre ellos para poder construir una nueva civilización en colaboración. El Inca nunca cuestiona la religión católica pero sí algunas acciones cometidas en su nombre o bajo su protección y sobre todo el discurso de lo indígena como inferior por razones cuestionables o directamente refutables (refutaciones que él utiliza a lo largo de los *Comentarios Reales*), de la misma manera que la denotación de “demonio” en el apólogo de Pedro Serrano muestra la injusticia derivada de una mirada superficial del diferente. Es también interesante ver este pasaje como alegoría de los usos de los españoles de la abundancia natural del Perú, al llegar Pedro Serrano a una isla en la que había tortugas “tan grandes y mayores que las mayores adargas, y otras como rodela y como broqueles, de manera que las había de todos tamaños”,⁶¹ y atacarlas de manera indiscriminada e irracional, sustentándose “en los primeros días con matar a todas las tortugas que podían”.⁶² Los incas como extensión de la naturaleza, humano-animal, también serán degollados por los españoles, una situación que cifró la injusta decapitación de Túpac Amaru de la que tuvo constancia el Inca Garcilaso.⁶³

Otro cuento curioso es sobre dos papagayos, uno en Perú y otro en España, que siempre decían la verdad sobre la gente. Al del Perú, por revelar que una mujer que estaba disfrazada como si fuera de sangre real siendo de una nación “vil y tenida en menos que otras”,⁶⁴ esta lo llamó “zúpay” o diablo y “Los indios dijeron lo mismo, porque conoció la india, con ir disfrazada en hábito de Palla”.⁶⁵ Aquí no es claro si los incas llamaron al papagayo o a la india “zúpay” o diablo. En España la verdad enunciada por el papagayo tuvo consecuencias más graves: “En Sevilla, en Caldefrancos, pocos años ha había otro papagayo que, en viendo pasar un cierto médico indigno del nombre, le decía tantas palabras afrentosas que le forzó a dar queja de él. La justicia mandó

⁶⁰ El Inca también presenta esta circunstancia, pero al revés, cuando incluye una cita al Padre Acosta en el capítulo XVIII (el pasaje original se encuentra en el capítulo XXXIX de la crónica *Historia natural y moral de las Indias*) cuando nos cuenta sobre un mono que parece humano porque había aprendido los defectos de beber mucho y acosar a las mujeres. Si ser más humano es solo aprender defectos, y ser demonio solo crecerse el pelaje y comer tortugas, ¿realmente son identidades significativas?

⁶¹ *Op. cit.*, p. 48.

⁶² *Op. cit.*, p. 48.

⁶³ Véase capítulo XIX de la segunda parte de los *Comentarios Reales* en que el Inca Garcilaso nos cuenta sobre la “inhumanidad y crueldad” que demostraba el virrey de Toledo y su gente cuando, después de convertir a Túpac Amaru, decidieron igualmente matar al Inca y así le “cortaron la cabeza”. El Inca hace una fuerte crítica hacia el virrey, y aunque en el capítulo XX nos cuenta que ni el rey ni los curas estaban a gusto con la decisión del Virrey, el hecho de que tal atrocidad pasó bajo su mando es indicativo de “mal manejo”.

⁶⁴ *Op. cit.*, p. 630.

⁶⁵ *Op. cit.*, p. 630.

a su dueño que no lo tuviese en la calle, so pena que se lo entregarían al ofendido”.⁶⁶ En Perú, el papagayo fue llamado diablo por decir una verdad que estaba oculta pero se conocía, mientras en España se involucra la justicia y se amenaza al dueño aunque el médico realmente no valía su título. Aquí el Inca Garcilaso parece compararse a sí mismo con los papagayos, queriendo reflejar su condición de mestizo como una extrañeza que no encajaba en su totalidad ni en Perú ni en España. Él critica a los pueblos indígenas que tenían costumbres que él consideraba salvajes, comenta el mal uso de las plantas del Nuevo Mundo por los supuestos médicos españoles y acaba trasladándose desde Perú a España como el papagayo del cuento. Pero decir la verdad desde su posición inusitada e inédita tenía sus peligros, y el Inca Garcilaso supo siempre que decir la verdad absoluta sin ningún temor, una verdad limpia e incondicionada que solo es posible en el papagayo, implicaría su juicio y su condena. De ahí la relevancia de las estrategias discursivas en los *Comentarios Reales*, meditaciones y medidas milimétricamente por el autor que, entre otros recursos, esconde significados metafóricos de relevancia en los capítulos sobre la naturaleza. Para el Inca, la verdad es de suma importancia, especialmente porque según él esta no siempre se correspondió, en lo relativo al Incario, con la verdad oficial legitimada como tal por los cronistas españoles.⁶⁷

CONCLUSIÓN

En el libro *Jardín de flores curiosas*, el autor explica que los gentiles de las Indias que adoran “el Sol, la Luna, las estrellas” rezan a esos poderes naturales aunque sean del Demonio porque “en alguna manera conocen recibir beneficio”:

ANTONIO: ...preguntados si hay un dios que es el hacedor de todas las criaturas, dicen que sí; y si saben que el Diablo es de la más mala y abominable criatura de todas, a boca llena confiesan ser verdad; y tornándolos a preguntar por qué causa le adoran, responden que Dios, como sea sumamente bueno, que su oficio es hacer siempre bien y no mal, y que todas las obras malas salen del Demonio y es el que las hace, y que, así, a Dios no tienen necesidad de honrarle ni servirle, porque no por eso ha de dejar de hacerles siempre bien, y que sirven y honran al Diablo por que no les haga todo el mal que puede.⁶⁸

⁶⁶ *Op. cit.*, p. 630.

⁶⁷ El Inca subraya la importancia de contar la verdad, especialmente alrededor de los conflictos, algo que no habían hecho la mayoría de cronistas según él: “Era entonces aquel sitio del repartimiento de Gonzalo Pizarro, que después fue de Pedro de Hinojosa; cómo lo hubo diremos adelante, si es lícito ahondar y declarar tanto los hechos secretos que pasan en las guerras, sin caer en odio, que muchas cosas dejan de decir los historiadores por este miedo” (*op. cit.*, p. 642). Si el Inca critica de los españoles también se puede extender la crítica hacia la corona por sus mentiras sobre los indígenas y sus culturas, con la finalidad de desterrarlos o esclavizarlos.

⁶⁸ *Loc. cit.*, p. 696.

El beneficio aquí es la abundancia de un Paraíso Terrenal, y los indígenas a boca llena confiesan que Dios es bueno y el Diablo malo, pero que necesitan malas obras no buenas, y por eso rezan al Diablo. El Inca Garcilaso nunca se identificó con ese binarismo de la naturaleza con el Demonio, y en una de sus frases más famosas, que se encuentra dentro del capítulo sobre las razas y, en consecuencia, dentro de una de las secciones dedicadas a la naturaleza, parece hacerse eco de este pasaje de Antonio de Torquemada: “Aunque en Indias si dicen que sois un mestizo lo toman por menosprecio, me lo llamo yo a boca llena”.⁶⁹ El Inca se honra de su mestizaje y en sí se honra de su parte indígena que asume como verdad propia la condición no demoníaca de la naturaleza. El Inca, al demostrar la superioridad clara de la tierra peruana por su abundancia, el buen aprovechamiento de la naturaleza por parte de los incas y el mal uso de esos dones por parte de los españoles, pone en duda la demonización del pueblo incaico. Dentro de los pasajes sobre la naturaleza, en un modo indirecto inevitable y estratégico por su posición social como mestizo, las implicaciones del texto son claras y no caben dentro de la visión ampliamente aceptada por la crítica del Inca como un escritor que nunca cuestiona la corona ni la iglesia. El Inca subvierte el discurso hegemónico que justifica la violencia contra los incas, abogando por ellos. Al Inca Garcilaso no le desagrada el resultado de la conquista, porque ve positivamente la llegada del mensaje de Cristo a las Indias; pero sí discute con argumentos pero también con pasión el modo en que se está llevando a cabo la construcción del nuevo espacio colonial tras la conquista, por el menosprecio de los incas, su sabiduría y su legado cultural. Al final el Inca propone que podemos encontrar a Dios o al demonio en todas partes, en todos los pueblos, en todas las razas, e incluso en los que pretenden ostentar en pureza la verdad y la bondad cristianas.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- Ainsa, Fernando (1992): *De la edad de oro a el Dorado*, México D. F., Fondo de Cultura Económica.
- Allegra, Giovanni (1978): «Sobre la Fábula y lo fabuloso en el “Jardín de Flores Curiosas”», *Thesaurus*, xxxiii, 1, pp. 96-110.
- Cornejo-Polar, Antonio (2003): *Escribir en el Aire: ensayo sobre la heterogeneidad sociocultural en las literaturas andinas*, Lima, Latinoamericana Editorial.
- Favrot Peterson, Jeanette (1993): *The Paradise Garden Murals of Malinalco: Utopia and Empire in Sixteenth-Century Mexico*, Texas, University of Texas Press.
- García Gilbert, Javier (2010): *Sobre el viejo humanismo*, Madrid, Marcial Pons Historia.
- Garcilaso de la Vega, Inca (2015): *Comentarios reales [Sobre el Imperio de los Incas del antiguo Perú]*, ed. Andrés Soria Olmedo, Madrid, Fundación José Antonio de Castro.

⁶⁹ *Op. cit.*, p. 727.

- Gerbi, Antonello (1978): *La naturaleza de las Indias Nuevas*, México D. F., Fondo de Cultura Económica.
- Millones Figueroa, Luis (2006): «Filosofía e historia natural en el Inca Garcilaso», en Juan Zevallos-Aguilar, Takahiro Kato y Luis Millones (eds.), *Ensayos de cultura virreinal latinoamericana*, Lima, UNMS, pp. 159-175
- Ortega, Julio (1990): *El discurso de la abundancia*, Caracas, Monte Ávila Latinoamericana.
- Peñate, Julio (1984): «De la naturaleza del salvaje a la naturaleza de la conquista. La figura del Indio entre los Españoles en el siglo XVI», *Caravelle. Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien*, 43, pp. 23-34.
- Pizarro, Pedro (1986): *Relación del descubrimiento y conquista de los Reinos del Perú*, Lima, Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Sahagún, Fray Bernardino de, Antonio Valeriano de Azcapotzalco, y Miguel León Portilla (1986): *Coloquios y Doctrina Cristiana, Con que los doce frailes de San Francisco, enviados por el papa Adriano VI y por el emperador Carlos V, convirtieron a los indios de la Nueva España. En lengua mexicana y española*, Ciudad de México, Universidad Nacional Autónoma de México.
- Santacruz Antón, Alberto (2017): «La construcción de la idea de América desde la maravilla del nuevo mundo: unas notas sobre la evolución del discurso de la abundancia en Pedro Mártir de Anglería, Gonzalo Fernández de Oviedo y el Inca Garcilaso de la Vega», *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 85, 1, pp. 301-314.
- Sarmiento de Gamboa, Pedro (1988): *Historia de los incas*, Madrid, Miraguano Ediciones.
- Quijano, Anibal (2000): «Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina», en Edgardo Lander (comp.), *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas Latinoamericanas*, Buenos Aires, CLACSO, pp. 201-246
- Torquemada, Antonio de (2012): *Jardín de Flores Curiosas*, ed. Enrique Suárez Figaredo, *Lemir*, 16, pp. 605-834, http://parnaseo.uv.es/Lemir/Revista/Revista16/Textos/07_Jardin_Flores_Torquemada.pdf.

DISEÑOS BIOGRÁFICOS DE LA AUTORÍA FEMENINA EN EL PARADIGMA RELIGIOSO¹

NIEVES BARANDA LETURIO
UNED

El manuscrito de la *Vida* de Teresa de Jesús se abre del siguiente modo:

Quisiera yo que, como me han mandado y dado larga licencia para que escriba el modo de oración y las mercedes que el Señor me ha hecho, me la dieran para que muy por menudo y con claridad dijera mis grandes pecados y ruin vida. Diérame gran consuelo. Mas no han querido, antes atádome mucho en este caso. Y por esto pido, por amor del Señor, tenga delante de los ojos quien este discurso de mi vida leyere, que ha sido tan ruin que no he hallado santo de los que se tornaron a Dios con quien me consolar. Porque considero que, después que el Señor los llamaba, no le tornaban a ofender. Yo no sólo tornaba a ser peor, sino que parece traía estudio a resistir las mercedes que Su Majestad me hacía, como quien se veía obligada a servir más y entendía de sí no podía pagar lo menos de lo que debía. Sea bendito por siempre, que tanto me esperó, a quien con todo mi corazón suplico me dé gracia para que con toda claridad y verdad yo haga esta relación que mis confesores me mandan (y aun el Señor sé yo lo quiere muchos días ha, sino que yo no me he atrevido) y que sea para gloria y alabanza suya y para quede aquí adelante, conociéndome ellos mejor, ayuden a mi flaqueza para que pueda servir algo de lo que debo al Señor, a quien siempre alaben todas las cosas, amén.

¹Este trabajo es resultado de las investigaciones del proyecto BIESES, «Escritoras españolas de la primera modernidad: metadatos, visualización y análisis», FFI2015-70548-P, financiado por la Agencia Estatal de Investigación de España.

El sujeto anónimo que habla se sitúa dentro de un mandato dado por sus confesores, pero también querido por Dios, que establece los términos del contenido de la obra, el destinatario, la finalidad y su propia posición de mujer (hay una marca de género femenino “obligada”), que se declara pecadora reincidente (con esa hipérbole que la equipara a los grandes santos pecadores), pero siempre contrita y, sobre todo, empujada por la obediencia. La inteligencia de Teresa para abrir un resquicio a la circulación de su texto con estas simples frases fue extraordinaria, como lo fue su capacidad de construir un sujeto autorial, que aun sin nombre explícito –al menos en ese punto del discurso–, se ha dotado de un lugar social, una personalidad desde la cual puede hablar.² La personalidad de quien reconoce públicamente sus faltas y por ello se define sobre todo como pecadora que presta total obediencia a los confesores, aunque, de forma paradójica, también recibe mercedes de Dios.

La imagen que proyecta este *incipit* está lejos de la Teresa de Jesús que conocemos hoy, pero también se distancia y mucho de la que transmiten sus escritos, como mujer de lecturas amplias, profunda capacidad para conocer la prójimo, hábil emprendedora, negociadora infatigable y escritora vocacional, entre otras características. Esta distancia no debería sorprender, ya que constata una vez más la afirmación crítica de que el autor es una figura inventada, creada por el texto y a su vez necesaria para las condiciones que permiten la obra. Nos hallamos ante la dimensión social de los discursos y sus posibilidades de creación y circulación:

El autor por lo tanto se construye: construcción social en la medida en que el campo cultural fija parámetros y expectativas, construcción imaginaria en tanto personaje funcional [...] ser autor es desplegar una identidad fantasmática que agrupa una serie de condicionantes y posibilidades que se encuentran en una cultura en un momento dado (la cuestión de la escritura femenina podría, por ejemplo, analizarse también en esta perspectiva).³

Ese reto a propósito de la escritura femenina sirve de motivación a este trabajo, que gira en torno a un tipo de autoras cuya construcción se realiza dentro del campo cultural de la santidad y en el que no solo interviene la propia escritora (en sentido laxo del término *escribir*, ya que algunas solo dictan o hablan), sino de forma específica y consciente un conjunto de autores hombres que actúa en torno a la autora y/o a sus textos con los que establece relaciones muy estrechas y necesarias. Nos encontramos ante el juego o la negociación entre quienes Bourdieu denomina los *productores directos* y los *productores de sentido y valor*, es decir, el escritor por un lado y por otro los “agen-

² Sobre el valor paratextual de estas palabras iniciales que bajo la pretensión de circulación privada abren el discurso al público *vid.* Nieves Baranda, «Teresa de Jesús y el incierto camino de la escritura femenina hispana. Antecedentes y consecuencias del modelo», en *Actas del congreso Historia, literatura y pensamiento [5º centenario de Santa Teresa de Jesús]*, Salamanca, Universidad Pontificia de Salamanca, 2015, pp. 169-199.

³ Julio Premat, «El autor: orientación teórica y bibliográfica», *Cuadernos LIRICO. Revista de la red interuniversitaria de estudios sobre las literaturas rioplatenses contemporáneas en Francia*, 1 (2006), pp. 311-322.

tes que concurren a la producción de consumidores, aptos para conocer y reconocer la obra de arte como tal".⁴ Aunque el estudioso francés identifica estos agentes con "críticos, editores, directores de galerías, miembros de las instancias de consagración, academias, salones, jurados, etc.", en los casos aquí considerados nos limitamos a un conjunto de casos en que los mediadores asumen la voz rectora desde los paratextos. Nuestros productores de valor, según veremos, pertenecen a la institución eclesiástica, actúan en un campo cultural religioso y median entre el discurso inicial no legitimado y el lector, aparentemente con el objetivo único de ofrecerle una garantía de ortodoxia de acuerdo con los parámetros de validación oficial. Aunque el estudio de los procesos de institucionalización de estas escritoras, es decir, de su canonización y legitimación, se podrían hacer desde diversas teorías críticas, aquí se hará tomando como referencia los estudios de Jerome Meizoz y sobre todo su concepto de *postura* o lo que podría definirse como la imagen del enunciador (enunciadora) para su público construida a través de las *heterorrepresentaciones* y *autorrepresentaciones* que se hacen de ese autor.⁵

Esta aparente jerga, procedente del campo de la sociología literaria y de los avances sobre el autor posteriores a Barthes y a Foucault, ofrece un andamiaje teórico consistente que conduce a reflexiones que permiten avanzar más allá de los análisis foucaultianos sobre el poder en torno a los discursos femeninos en su interacción con un dominio cultural masculino, por más que hayan resultado de gran interés crítico en los estudios de género. De hecho aunque los estudios mencionados de Meizoz o Premat suelen emplear como materia de partida y corpus de validación el campo literario contemporáneo, sus conceptos resultan especialmente útiles para discernir la complejidad de voces y el sofisticado entramado de validaciones que operan en los libros de escritoras visionarias o contemplativas impresos en la temprana modernidad hispana y el papel que en ellos desempeña el elemento biográfico. En los textos que interesan a este estudio, escritos por mujeres que se autorizan por haber mantenido una especial comunicación con Dios gracias a su vida de santidad y publicados en España entre finales del siglo xv y hasta finales del xvii, los productores de sentido y valor se sitúan, como la misma autora, en un paradigma religioso para el cual realizan su construcción. Los actores religiosos se mueven en un espacio cultural paralelo al de la literatura entendida como creación artística, donde operan reglas distintas que dan lugar a manifestaciones textuales diversas a las habituales en el campo literario. Ambos paradigmas se confunden en tanto que comparten el territorio de la cultura escrita en el medio social y los procesos y mecanismos requeridos para la producción de valor son iguales, por lo que no se diferencian en la cuestión clave que interesa a este trabajo, la necesidad de construir un autor textual, imaginario, dentro de las expectativas del campo cultural. Las variaciones se producen en los medios, formas y las expectativas disponibles para la

⁴ Pierre Bourdieu, «El campo literario. Prerrequisitos críticos y principios de método», *Criterios*, 25-28 (enero 1989-diciembre 1990), pp. 20-42, p. 10.

⁵ Jérôme Meizoz, «¿Qué entendemos por postura?», en Aina Pérez Fontdevila y Meri Torras Francés (eds.), *Los papeles del autor/a. Marcos teóricos sobre la autoría literaria*, Madrid, Arco/Libros, 2016, pp.187-204.

definición de la autoría, en las redes relacionales que se establecen con otros autores, las figuras referenciales, la identidad genérica (de acuerdo con Permat) o el proceso para alcanzar reconocimiento. Para concretarlo en el terreno de la autoría femenina, mientras que para legitimar a Isabel de Liaño, María de Zayas o a Ana Caro se usa cierto tipo de paratextos, que apenas difieren de los que presentan obras de otros escritores de su tiempo⁶, las obras de Teresa de Jesús, sor María de Jesús de Ágreda o Feliciano de San José, por ejemplo, van precedidas de ciertos paratextos específicos determinados por su pertenencia a un campo cultural religioso.

Uno de los elementos paratextuales característicos de este género de obras femeninas son las biografías que, en diverso grado de desarrollo, desde apenas bosquejos de algunos hitos vitales hasta relatos extensos, presentan los impresos. Su singularidad en relación a otras obras de autoría masculina, a otros campos culturales y su persistencia en el tiempo conducen a creer que resultaban fundamentales para la circulación pública de estos escritos. Los manuscritos de autoras visionarias o monjas *santas* como sor Juana de la Cruz, Teresa de Jesús, María de Jesús de Ágreda, sor Estefanía de la Encarnación, etc. pensados para su circulación restringida o para uso privado no contienen apenas paratextos y los que hay son prólogos reducidos o unas líneas de presentación como las de Teresa que encabezan este artículo. Sin embargo, cuando este tipo de obras llega a las prensas son sometidas a un proceso de *metamorfosis*, en palabras de Isabelle Poutrin,⁷ que institucionaliza estos productos por la selección de los editores, la agregación de fuentes y comentarios, así como la inserción de prefacios, notas y biografías, que pretenden reducir el abanico de posibilidades interpretativas del texto, orientando el sentido de la lectura a través de la fijación de sus límites de significación. La construcción de una identidad y una intencionalidad autoriales es otro de los elementos que contribuye a dirigir el sentido del texto: "El autor es un otro yo que organiza, establece, determina, delimita, y por supuesto, significa. Ese otro yo funcionaría tanto para la persona que escribe como para la persona que lee".⁸ Esta identidad existe en todo tipo de obras, pero en los textos impresos de mujeres visionarias se hipertrofia y toma dimensiones de biografía explícita,⁹ lo que demuestra que este relato o plasmación de la creación de una imagen autorial se consideró indispensable para institucionalizar el texto y construir su significado y que se entendían insuficientes los elementos de caracterización que de forma dispersa y reducida incorporan las obras de autoría masculina o situadas en otras esferas culturales. Tal como señalaba, la biografía no es una adición que se incorpore a estas obras a partir de su configuración como objeto impreso, sino el

⁶ Sobre esta cuestión basta citar a Anne Cayuela, *Le paratexte au siècle d'or*, Ginebra, Librairie Droz, 1996, o a Ignacio García Aguilar, *Poesía y edición en el Siglo de Oro*, Madrid, Calambur, 2009.

⁷ Isabelle Poutrin, *Le voile et la plume, autobiographie et sainteté féminine dans l'Espagne moderne*, Madrid, Casa de Velazquez, 1995, pp. 264-273.

⁸ J. Premat, art. cit., p. 314.

⁹ Dado que no he realizado un rastreo sistemático de todos los impresos del período, este *siempre* no debe ser tomado en términos absolutos, sino relativos, si bien incluye un volumen de documentación muy extenso.

traslado de un elemento que había aparecido ya en el objeto manuscrito. Alguna forma de vida o biografía de la visionaria-escritora/ autora acompañó a su obra escrita desde la aparición de los primeros manuscritos de las grandes santas medievales y el mismo patrón se replicó al crearse los primeros impresos y se imitó después en las ediciones de obras de otras contemplativas españolas. Las ediciones inaugurales en España de Ángela de Foligno y Catalina Siena, dos de las más destacadas santas medievales, en latín o en romance, arrastraron el conglomerado textual que se había aglutinado en torno a sus textos, entre ellos la vida de la autora, y la misma estructura paratextual será replicada, modulada y amplificada con variantes en las ediciones que aquí se verán

Dada la singularidad de estas biografías en el sistema de la difusión impresa, cabe preguntarse cómo operaron para la construcción de la imagen y qué representaciones hicieron de las autoras. Con más precisión el propósito de este artículo es determinar qué rasgos conformaron la *postura* de esas autoras, cuál fue el personaje funcional que permitió la circulación social de unos escritos que, por tener una voz autorial femenina, un sujeto subalterno sin posible capital académico validante, entraban en conflicto con los parámetros y expectativas del campo cultural. Este breve análisis partirá de principios del siglo xvi, cuando se trasladan a la imprenta los modelos que habían circulado manuscritos y en España se hace a través de la traducción al romance de los textos de dos grandes visionarias italianas de fama europea, Ángela Foligno y Catalina de Siena. Estas obras sientan unos modelos que continúa inmediatamente el *Libro de la oración* de sor María de San Domingo (h. 1518). Teresa de Jesús es una figura ineludible en cualquier estudio que siga el rastro de la escritura femenina visionaria, porque innova sobre los patrones heredados y sienta el modelo último en que se miran todas las sucesoras, de ahí que se examinen las dos primeras ediciones de Teresa de Jesús –la prologada por el obispo de Évora y la que preparó fray Luis de León–. Hay muchas obras impresas en el siglo xvii para prolongar el análisis de estas figuras autoriales, pero nos limitaremos a dos: la *Insinuación de la divina piedad* de Gertrudis de Hefta o la Magna, que de acuerdo con Poutrin ejerció una fuerte influencia; y el *Desengaño de religiosos* de sor María de la Antigua, obra de contraste porque la baja condición social de su autora agudizaba los términos en conflicto al ser monja de velo blanco, es decir, de origen humilde en una sociedad donde incluso las monjas más santas procedían por lo general de las élites sociales y donde el linaje elevado podía contrarrestar la falta de poder de un sujeto subalterno. A través de estas ediciones se recorre una amplia diacronía que va desde los tiempos del cardenal Cisneros y la espiritualidad mística afectiva hasta la consolidación de la maquinaria eclesiástica postridentina y el desarrollo de protocolos para la institucionalización de escrituras heterodoxas y del examen inquisitorial para controlar esas mismas formas de espiritualidad que habían estado patrocinadas y luego generaron profunda desconfianza.¹⁰

¹⁰ Una revisión general en Melquíades Andrés, *Historia de la mística de la edad de oro en España y América*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1994, cap. viii y siguientes; aunque para el desarrollo desde una óptica

EL MEMORIAL DE ÁNGELA DE FOLIGNO

La obra de Ángela de Foligno (h. 1248-1309), el llamado *Memorial*, es el resultado de las palabras de Ángela dichas en su dialecto italiano a un fraile que las fue poniendo por escrito en latín, lengua en la que se difundieron por toda la Europa medieval.¹¹ Ángela (o Lella, el hipocorístico con que la cita el manuscrito original) vivió en Foligno, en la Umbría italiana, cerca de Asís, en la segunda mitad del siglo XIII, es decir, en los tiempos del primer franciscanismo. Ya antes de su muerte en 1309 circulaba un manuscrito que contenía su autobiografía espiritual precedido en algunos manuscritos de una «Testificacio» o «Aprobatio». En ella se afirmaba que las palabras de Ángela habían sido recogidas por un fraile menor y sometidas a examen por el cardenal Colonna y ocho lectores famosos, de los cuales se dice el cargo, aunque no los nombres; concluye: “ninguno lo censuró en ningún punto, sino que humildemente lo reverencian y como asunto divino lo abrazan con devoto afecto”.¹² En algunos manuscritos, además, se inserta a continuación un «prólogo»,¹³ que adopta forma de íncipit de la obra y afirma que se trata de una doctrina de Dios mostrada por su devoción a una de sus fieles y que el indigno escritor solo la ha trasladado de forma reducida.

Entre la versión del manuscrito primitivo y la *princeps* europea que en 1505 se publicó en Toledo (en latín) por decisión y mandato del cardenal Cisneros, la obra sufrió un incremento de piezas. La edición cuenta con el *Memorial* y las *Instrucciones* de Ángela, a los que se suma el *Tránsito*, es decir, el episodio de su muerte; además han aumentado los paratextos, ahora constituidos por dos prólogos, de extensión dispar.¹⁴ El primero encarece a Ángela como una mujer laica *normal*, en tanto que estuvo casada y tuvo hijos, pero una vez iluminada por Dios con su sabiduría, se transforma en un arquetipo de lo femenino en oposición a lo masculino: “Y tú, eterno Dios, en ella cómo hiciste loca la sabiduría de este mundo, cuando contra los varones pusiste una mujer”.¹⁵ La

femenina resultan más útiles I. Poutrin, *op. cit.* o Sonja Herpoel, *A la zaga de Santa Teresa. Autobiografías por mandato*, Amsterdam, Rodopi, 1999. En cuanto a la recepción de estas obras *vid.* Rafael M. Pérez García, *Sociología y lectura espiritual en la Castilla del Renacimiento, 1470-1560*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2005.

¹¹ Giuliana Barone y Jacques Dalarun (ed.), *Angèle de Foligno: le dossier*, Roma, Ecole française de Rome, 1999. Sobre la difusión en España *vid.* Juana M.^a Arcelus Ulibarrena, «Angela da Foligno nella Penisola Iberica alla fine del Medioevo», en Enrico Menestò (ed.), *Angela da Foligno terziaria francescana. Atti del convegno storico nel VII centenario dell'ingresso della beata Angela da Foligno nell'Ordine Francescano Secolare (1291-1991), Foligno, 17-18-19 novembre 1991*, Spoleto, Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo, 1992, pp. 215-226. No ha sido posible ponerle nombre a ese fraile anónimo, que solo se identifica como “A”, inicial que tradiciones posteriores desarrollaron como “Arnaldo”, como aparece en la edición hispana; *vid.* el estudio introductorio de Pablo García Acosta, en Ángela de Foligno, *Libro de la experiencia*, Madrid, Siruela, 2014, p. 143, n.1.

¹² Sigo el estudio de Pablo García Acosta, *op. cit.*, p. 35.

¹³ García Acosta, *op. cit.*, p. 37 el prólogo y p. 151, n. 99, indicación de los manuscritos que presentan este prólogo.

¹⁴ La edición latina (1505) tiene los mismos paratextos que la romance (1510), que se mantienen a su vez en la edición de 1596 (Valencia, junto al Molino de la Rovella), indicio de la eficacia de esta construcción paratextual y de la duración del modelo.

¹⁵ En todos los casos en que no se indica otra fuente se cita por las ediciones con cierto grado de moderni-

dicotomía de valores de Ángela y los doctos es una larga enumeración que enfrenta humildad/soberbia, sencillez/astucia argumentativa, idiotez/estudios, desprecio de sí misma/hipocresía religiosa, acción silenciosa/charlatanería ociosa, prudencia de espíritu/prudencia de la razón. De esta confrontación concluye que Ángela es maestra y doctora de Dios, y se la compara con los apóstoles, otorgando simbólicamente a sus textos una *auctoritas* similar a la de los discípulos de Cristo y, por lo tanto, superior a la de los teólogos.

Para la caracterización del *personaje autor* es más relevante el segundo prólogo, que contiene una biografía construida a partir de tres fuentes: los capítulos del manuscrito en que el fraile escritor da cuenta de las dificultades de su trabajo y de las limitaciones de su escrito; el epílogo, que confirma la veracidad de su transcripción; y una selección de pasajes de la autobiografía. Aunque esta biografía paratextual se comienza con la afirmación de que era una mujer que había tenido marido e hijos,¹⁶ no se continúa con un relato cronológicamente ordenado, sino a través de episodios selectos que sirven para ilustrar sus virtudes. Cada una de estas virtudes se formula en una sencilla afirmación y luego se amplía con una anécdota que refuerza su asimilación por parte del lector: “Y era esta santa mujer de muy ferviente y gran oración y en la confesión muy sabia y discreta. Y acaeció una vez que...”; “Y era tanta la eficacia de las ilustraciones e iluminaciones y consolaciones que recibía en el ánima, que claramente redundaban muchas veces en el cuerpo. En tal manera que algunas veces...”. Así pues, no se traza un curso biográfico ni se atiende a su etapa seglar o a su proceso de conversión, sino que se pone el foco sobre las condiciones de la visionaria, con las que construye su imagen legitimadora. Para relatar estos años (posiblemente más de quince)¹⁷ se seleccionan de forma aislada episodios inconexos entre sí, que reflejan bien el proceso de dictado y creación del texto, bien las virtudes y comportamientos que le interesó destacar al hagiógrafo. Aunque los episodios son únicos, se presentan como muestras significativas de otros muchos casos similares, que no se narran, pero consiguen construir ante el oyente o lector la imagen total de una existencia dominada por la práctica de las virtudes. Esos episodios, asimismo, son reflejo de una personalidad superior, que tiene condiciones maravillosa y elevan a Ángela en el imaginario por encima de lo humano a través de una narración colorista.¹⁸

zación ortográfica contenidas en la web de BIESES, en su sección «Autoras desde el umbral», donde se editan los paratextos de las obras de escritoras impresas en España hasta 1800 (http://www.bieses.net/tabla_paratextos/), de ahí que no se incluya número de página.

¹⁶ “Y fue esta santa mujer de un lugar llamado Fulgino, a tres leguas de Asís. Y al principio de su llamamiento era casada y tenía hijos e hijas. Y luego escomenzó a hacer muy áspera penitencia cuanto bastaban todas las fuerzas de su cuerpo, según que esto yo mismo supe y conocí”.

¹⁷ Cristina Mazzoni, «Angela of Foligno», en Alistair Minnis y Rasalyn Voaden (eds.), *Medieval Holy Women in the Christian Tradition c. 110-c. 1500*, Turnhout, Brépols, 2010, p. 582.

¹⁸ A modo de ejemplo puede verse en la ed. en BIESES el episodio en que la cara le resplandece y su compañera se preocupa porque llamaría la atención de los hombres (“Y solía contar una compañera suya, virgen muy devota, que [...] Y esto dijo haberle acaecido con ella muchas veces”); en los manuscritos esta escena se encuentra inserta en el texto de la obra, según se constata en la ed. de García Acosta, pp. 102-03. La técnica es

Aunque se mencionan como fuente de estos hechos a una compañera, el papel principal lo desempeña fray Arnaldo, el fraile amanuense, que se da a sí mismo la condición de testigo directo y acompañante de Ángela. La presencia del fraile es constante en el texto de la obra, que crea un dialogismo extraño entre ambas voces, dando la palabra a una y a otra: la de Ángela en tercera persona para expresar el mensaje divino, en primera persona la de fray Arnaldo exponiendo su posición y dificultades. En su versión impresa, parte del relato de fray Arnaldo en torno a la dificultad de plasmar un texto escrito fidedigno pasa del cuerpo del *Memorial* a los paratextos. El fraile se autorrepresenta persiguiéndola para que le cuente sus secretos y se convierte en oyente maravillado, a la par que insatisfecho en su capacidad de transcripción y comprensión, que la misma Ángela subraya (“Escribes lo peor y lo que no es nada, pero ninguna cosa escribes de lo precioso que el ánima siente”). A pesar de su insuficiencia de aptitudes, él salvaguarda la autoría (“algunas veces era por falta mía, no porque yo añadiese algo de mío”), corroborada por el mismo Dios, que le dice a Ángela “que todo lo que ella me había dicho y yo había escrito todo era verdad y no había en ello falsedad ni superfluidad alguna”. Es, por lo tanto, un fraile que, a pesar de las muchas dificultades que plantea su labor, se mantiene en el estricto límite de la palabra dicha por Ángela: “Salvo que muchas cosas no habían sido así perfectamente expresadas como convenía”.

La presencia de fray Arnaldo y la variedad de escenas que retratan a Ángela no ponen en cuestión la cohesión de su imagen autorial, porque los episodios se nuclean en torno al eje “Dios habla maravillosamente por su boca”, creando un lenguaje superior a lo humano; un vehículo de la palabra divina que tiene su correspondencia en las virtudes extraordinarias, que como en un retablo construyen el todo que interpreta el receptor. En el tiempo laico se retrata una normalidad femenina, que se interrumpe “por la virtud infusa en ella divinalmente por la cruz de Jesucristo”, para iniciar la segunda etapa de su vida, donde su *postura* se elabora a través de esa técnica de aparentes sincronías, que en sus capas superpuestas forman la imagen autorial.

CATALINA DE SIENA

A diferencia de Angela de Foligno, cuyo devenir histórico apenas está atestiguado por fuentes externas, la vida de Catalina de Siena (1347-1380) es una de las más documentadas entre las santas medievales.¹⁹ El reconocimiento de su carisma de santidad desde una edad temprana y su acción política de alto nivel, primero en Siena y luego

similar a la muy conocida del sermón popular, donde al *thema* sigue la *prueba*, amplificación constituida por la escena que actúa como *exemplum*.

¹⁹ Existe una amplísima bibliografía recogida desde 1971 en volúmenes sucesivos, *Bibliografía analítica di S. Caterina da Siena*, a cargo de Lina Zanini en sus comienzos y desde el año 2000 en forma de base de datos, continuada por el Centro di Studi Cateriniani, y accesible en su sitio web. En el mismo se pueden consultar ediciones de los textos en versiones críticamente cuidadas: <http://www.centrostudicateriniani.it/es/>.

mediadora entre el papado y las repúblicas de la Toscana, le proporcionaron una gran visibilidad y han dado lugar a una amplia documentación. Los primeros relatos biográficos de Catalina de Siena fueron anteriores a su muerte, pero la biografía clave, conocida como *legenda maior*, fue escrita hacia 1398 por Raimundo de Capua, superior de los dominicos; de esta versión se derivó una *legenda minor* para difusión más popular. Las obras de santa Catalina son las *Cartas*, las *Oraciones* y el *Diálogo de la Divina Providencia*, que tuvieron una extensa circulación manuscrita, aunque la más difundida, gracias a la imprenta, fue la edición de las cartas (trescientas cincuenta), junto con las oraciones, publicada por Aldo Manuzio en Venecia, 1500.²⁰ Esta será la cristalización textual reeditada numerosas veces y fuente de la traducción castellana, titulada *Obra de las epístolas y oraciones de la bienaventurada virgen sancta Catherina de Sena de la orden de los predicadores. Las quales fueron traduzidas del toscano en nuestra lengua castellana por mandado del muy illustre y reverendísimo señor el Cardenal d'España Arçobispo de la sancta yglesia de Toledo &c. Con privilegio real* (Alcalá de Henares, Arnao Guillén de Brocar, 1512).

Esta edición presenta paratextos escasos, ya que fuera de la portada y la tabla solo hay una epístola de fray Estaban de Siena, discípulo de la santa, dirigida a fray Tomás de Antonio, dominico, para responder a su petición de “que envíe y enderece [...] alguna verdadera y autorizada información a manera de instrumento público de las obras y costumbres, virtudes y doctrina de maravillosa santidad de la bienaventurada virgen santa Catherina de Sena”.²¹ La epístola no contiene tanto una biografía como la historia de la relación de fray Tomás con Catalina, que emplea como fuente de información su propia experiencia, de ahí que se recurra con frecuencia a la fórmula de la presencia: “acabó el bienaventurado curso de sus días en mi presencia”, “quiero contar una cosa que acaeció en mi “presencia”, “Y para mayor manifestación de esta verdad me consta y sé yo por cosa muy cierta que ... y aún en mi presencia...”, “quiero decir una cosa a la cual me hallé presente”, que también se apoya en la memoria: “Acuérdome también que muchas veces determiné de ir a ella con propósito de contarle algunas”. El sentido de esta insistencia radica en que su carta está construida bajo la perspectiva de un testigo en acto judicial, establecido al principio y al fin: al comienzo declara que se le ha hecho la petición de que envíe “alguna verdadera y autorizada información a manera de instrumento público”, es decir, un documento notarial; la conclusión se hace bajo fórmulas de juramento: “en todo lo susodicho he hablado muy limpia y muy clara verdad o a lo menos creo haber dicho entera verdad, lo cual no solamente estoy aparejado confirmar con mi juramento debajo de cualquier forma de palabras que convenga” y

²⁰ Sobre la difusión de la obra y la figura de Catalina de Siena *vid.* F. Thomas Luongo, «The Historical Reception of Catherine of Siena», en Carolyn Muessig, G. Ferzoco, y B. Mayne Kienzlec (eds.), *A Companion to Catherine of Siena*, Leiden, Brill, 2012, pp. 23-45, que subraya la tensión que se manifiesta desde los primeros relatos biográficos entre su santidad y su vida histórica (p. 26); este artículo es asimismo un repaso del estado de la cuestión sobre Catalina de Siena.

²¹ Las ediciones incunables en latín y toscano contienen la misma epístola prólogo, aunque la rúbrica inicial asegura que la traducción procede del toscano. En esa lengua, la edición de Aldo Manuzio contiene previamente una dedicatoria del editor a monseñor Piccolomini.

“estoy aparejado de poner mis manos en un fuego muy encendido, según lo conoce aquel que todas las cosas sabe y a quien ninguna cosa se le encubre”. En este marco hay dos partes: la primera, para sentar la calidad del testigo, se cierra con la conclusión de que su relación con ella ha sido muy estrecha y que la ha conocido muy de cerca; y acaba con una fórmula testifical.²² La segunda parte, más extensa, se articula a través de las virtudes, habilidades, carisma y dones taumatúrgicos o de conocimiento de los espíritus de Catalina, demostrados a través de casos particulares. Todas estas virtudes y su práctica que expresa el anecdotario prueban que Catalina es un ser con poderes superiores a lo humano y en conexión directa con la divinidad. Como en Ángela, se omite la cronología y no hay un desarrollo de la personalidad, sino un individuo que permanece en el tiempo con los mismos dones. Estos se podrían distribuir en dos categorías: la acción virtuosa y el saber. La primera implica capacidad de resistencia al dolor y a las penalidades; y la segunda se plasma en varios aspectos: en la disposición de Catalina a argumentar con Dios y defender sus propios objetivos, en el don de conocimiento sobrenatural para descubrir el pensamiento más escondido, y de forma reiterada en el don de la palabra, con muestras de su capacidad de persuasión para mediar en los conflictos, para atraer pecadores a la gracia de Dios o de dictar las cartas sin titubeos.

Esta carta formó parte del llamado *Proceso Castellano*, investigación sobre la santidad de Catalina llevada a cabo por iniciativa de Tommaso Caffarini en Venecia entre 1411 y 1416, y fue un importante testimonio para la construcción de su santidad, ya que su autor era Stefano Maconi (1347-1424), laico que había sido uno de los principales secretarios de la santa a partir de 1376 y que por su consejo ingresó en los cartujos, orden de la que llegó a ser prior general (1398-1410).²³ Si tal como se indicaba anteriormente, existía una biografía de Catalina, compilada por Raimundo de Capua a partir de 1385, cabe preguntarse por qué cuando se preparan las obras para la difusión (y la carta estaba ya en algunas de las copias manuscritas) no se emplea la biografía, sino este otro texto, más breve pero también biográfico,²⁴ que a su vez recomienda “que lean la vida e historia de la misma bienaventurada virgen, compuesta y ordenada por el reverendísimo padre el maestro fray Raymundo de Capua, maestro en la sagrada teología”. Catalina de Siena fue canonizada en 1461, de modo que cuando se publica la edición de Manuzio no era necesario polemizar en torno a su ortodoxia, la autenticidad de sus visiones o el valor de sus escritos, así que la carta de fray Esteban se debe interpretar

²² “Por lo cual, de las cosas sobredichas se puede comprehender haber yo tenido familiar conversación con ella más que otros muchos, por algún tiempo escribiendo sus cartas y secretos y mucha parte de su libro oyéndolo de su boca virginal”; y con fórmula de solemnidad afirma: “sobre mi conciencia y delante del acatamiento de Dios y de la universal iglesia militante, doy este verdader<a>[o] y fiel testimonio de ella”.

²³ Sobre la transmisión de la obra cateriniana y el proceso de canonización hay una síntesis actualizada en André Vauchez, *Catalina de Siena: vida y pasiones*, Barcelona, Herder, 2017, pp. 115-130; sobre Stefano Marconi, p. 122. La edición del proceso en Hyacinthus Laurent, O. P. (ed.), *Fontes Vitae S. Catharinae Senensis historici. IX, Il Processo Castellano*, Milán, Bocca, 1942.

²⁴ La rúbrica no deja duda de que se considera una “biografía”: “Epístola de fray Estevan de Sena... en la cual trata brevemente algunas cosas de su vida y conversación y de algunos milagros”.

preferentemente en clave paratextual, es decir, como elemento necesario para la significación y la lectura de la obra que sigue. Se puede sugerir que frente a la hagiografía, que tenía finalidades amplias, como despertar la devoción, generar modelos de vida, establecer ejemplos de comportamiento o contribuir a promover su devoción, esta carta servía específicamente para diseñar una identidad autorial cohesionada en torno a algunos elementos muy precisos, según se ha visto, a la par que daba cuenta de los procesos de redacción de la obra por medio de un hombre con autoridad, que había participado directamente en su puesta por escrito al ser mucho tiempo secretario de sor Catalina. Luongo subraya la tensión que existe desde las primeras hagiografías de Catalina entre su santidad y su vida histórica,²⁵ ya que se debía reconciliar su actividad pública con las expectativas de la santidad femenina, y lo mismo podría afirmarse sobre la obra, prueba de una voz pública en quien para constituir un modelo de mujer se debía mantener en silencio. En la epístola, fray Esteban señala desde su primer encuentro con Catalina que no hablaba como “virgen vergonzosa”, pero eso no hace de ella una arquetípica mujer gárrula, como debería seguirse, sino una eficaz transmisora de la palabra de Dios, de ahí que afirme:

No me acuerdo en tanto tiempo cuanto con ella conversé haber oído jamás de su boca virginal alguna palabra ociosa, mas nuestras palabras nunca eran tan sin propósito y tan simplemente pronunciadas que luego no sacase de ellas algún sentido y provecho espiritual.

Esta “biografía” paratextual no se propone contribuir al conocimiento de la vida de la autora, en la que faltarían episodios claves en la construcción del imaginario distintivo de su figura como los estigmas o los desposorios místicos; el núcleo del texto afecta casi exclusivamente a su dimensión autorial, es decir, a la creación de esa *postura* que legitima la escritura.

MARÍA DE SANTO DOMINGO

Sor María de Santo Domingo (c. 1485-1524), beata de Piedrahita, fue una religiosa dominica castellana de orígenes muy humildes, que por sus dones espirituales adquirió un gran peso en su orden y medió en la polémica que se desató entre las facciones de observantes y regulares. Sus actitudes y capacidades sobrenaturales se parecen mucho a los de otras visionarias medievales europeas, como ellas predicó en éxtasis y dejó mensajes directamente inspirados por Dios, con no poca polémica en su tiempo, tanto que estuvo bajo control de las autoridades eclesiásticas y fue sometida a un juicio en que se declaró su inocencia.²⁶ Lo que nos ha llegado de sus visiones, aparte

²⁵ Art. cit., p. 26.

²⁶ Presento aquí en unas pinceladas los rasgos que permiten comprender que las obras de sor María son

de la documentación judicial, está principalmente recogido en un pequeño impreso en cuarto titulado *Libro de la oración*, impreso hacia 1518,²⁷ que contiene algunos discursos dichos en éxtasis y varias cartas, todo ello tomado al dictado. El modelo para la edición fueron, sin duda alguna, los libros de Ángela de Foligno y de Catalina de Siena, con los que no solo la une la condición de autora visionaria, sino también elementos concretos de los preliminares que revelan una filiación directa.²⁸

Los paratextos del impreso zaragozano están formados por la dedicatoria al Cardenal Adriano; una explicación de las partes que componen la obra; un sumario de la vida de la autora; y un prólogo al lector. Curiosamente bajo la rúbrica «Sumario de su vida virtuosa y perfecta, con respuesta a los detractores maldicientes y murmuradores sin respuesta» apenas hay *vida*, sino una respuesta a los censores. Bien avanzado este sumario se señala que procedía de un linaje de sangre limpia y que sus padres eran humildes pero devotos y se habla de una niñez consagrada a Dios con sucesos que se da a entender son extraordinarios. Al igual que las biografías ya comentadas, no existe una trayectoria biográfica, sino esa niñez que preludia la madurez sin tiempo en la que todas sus virtudes se superponen para crear la imagen de acciones casi simultáneas: tiene éxtasis en circunstancias diversas, es obediente a sus superiores, convierte pecadores o atrae a los ya buenos a una vida aún mejor. Los aspectos a los que más atención se presta son los signos exteriores de santidad, estigmas en el costado y mantenimiento sin comida. Se desarrolla una extensa argumentación que pretende responder a los “detractores” mencionados en la rúbrica para convencerles de su autenticidad y se concluye que fueron “examinadas ellas y su persona, y aprobadas y declaradas por santas y buenas” por jueces apostólicos. Toda esta larga disquisición defensiva muestra que existía un contexto de circulación hostil, dominado por la controversia y que los juicios y reafirmaciones institucionales no la habían resuelto. Con esta *respuesta* el paratexto implícitamente contempla dos grupos de receptores: los que si no persuadidos, al menos pueden ser acallados; y quienes son receptivos a la figura de sor María.

Para los lectores de sor María la imagen autorial que se construye es la de una mujer sin educación o estudios, humilde y obediente, que cuando está en éxtasis en diversos momentos recibe ciencia infusa de Dios, así que su doctrina, según se insiste en varias ocasiones, se mantiene siempre dentro de la ortodoxia eclesial:

fruto de actividades y conductas similares a las ya vistas en Ángela de Foligno y Catalina de Siena. Existe una amplia bibliografía sobre su controvertida figura, entre la que se recomienda Rebeca Sanmartín Bastida, *La representación de las místicas: sor María de Santo Domingo en su contexto europeo*, Santander, Real Sociedad Menéndez Pelayo, 2012.

²⁷ La única edición (Zaragoza, Jorge Coci, 28 hs., 4^o) carece de fecha, pero mi hipótesis es que se imprimió en 1518, *vid.* Nieves Baranda, «El ser o no ser de las escritoras en la historia. Entre la Edad Media y la Moderna», *Voz y Letra*, xvi, 2 (2006), pp. 7-32, en pp. 15-20. Hay una digitalización del *Libro de la oración* en la web de BIESES, http://www2.uned.es/bieses/libros-pdf/M-Sto_Dom.pdf.

²⁸ En torno a los impresos *vid.* Nieves Baranda, «Las razones del extraño autor. Mujeres escritoras y paratextos en la primera edad moderna española», *Paratesto. Rivista internazionale*, 11 (2014), pp. 37-50; para otros aspectos Rebeca Sanmartín Bastida, «La construcción de la santidad en María de Santo Domingo: La imitación de Catalina de Siena», *Ciencia Tomista*, 140, 450 (2013), pp. 141-160.

vemos en ella muchas y muy continuas lágrimas, mucha oración y devoción, contemplación y alumbramiento en las cosas de Dios y mucha gracia y facundia en persuadirlas, mostrarlas y declararlas sin nunca haber aprendido letras, mucha perseverancia en obrarlas, muy conforme en todo al concierto de los santos doctores.²⁹

Además el prologuista atribuye especial importancia al efecto de sus palabras sobre quienes la rodean: los pecadores se convierten y los buenos llegan a un mayor conocimiento; argumento que se repite con palabras muy similares hasta cuatro veces a lo largo de los paratextos. En efecto, los resultados de sus palabras y de su obra terminan constituyendo la prueba de mayor peso en la defensa de su carisma.

Al igual que en las ediciones de Catalina y de Ángela, estos preliminares describen el acto de creación de los textos que constituyen la obra y explican el proceso de “escritura” oral: en público, cuando entra en éxtasis y habla poseída por el espíritu divino en tres tipos de momentos (ante la eucaristía, contemplando objetos y ante teólogos); y en privado, cuando escribe cartas a diversas personalidades “retraída en su celda”. En cambio, en este caso el fraile que presenta la obra, completamente anónimo, no es secretario, testigo ni compañero de la vida de sor María, en ningún caso dice que conociera a la beata de cerca o que hubiera experimentado lo que cuenta, tampoco cita sus fuentes, pero emplea un frecuente “sabemos” u otras formas del verbo *saber* con las que valida sus argumentos.³⁰ Su presencia en los liminares, marcada desde las primeras líneas de la dedicatoria, es la de un editor dubitativo, que reflexiona sobre las implicaciones de su acto y se debate entre dar o no esos textos a la imprenta, atendiendo a las consideraciones de quienes le rodean. Finalmente presenta su decisión en términos éticos, como un acto de conciencia (“antes creí que volver atrás empresa de tan buen parecer era tanto como sacrilegio”) y para evitar el pecado: “Y porque también se tiene por culpa callar la verdad como expresar la mentira, para que de ella no seamos acusados ante la divina bondad, parecieron que debíamos de responder contradiciendo”.

TERESA DE JESÚS

Las obras de Teresa de Jesús (1515-1582) se imprimieron póstumas. La primera fue el *Tratado que escribió la madre Teresa de Jesús a las hermanas religiosas de la orden de Nuestra Señora del Carmen*, (Évora, viuda de Andrés de Burgos, 1583) y la segunda los *Libros de la madre Teresa de Jesús* (Salamanca, Guillermo Foquel, 1588). Frente al desarrollo hiperbólico que conocerán los paratextos característicos de las obras de mujeres *santas* en el

²⁹ Se dice en otro punto: “sin quitar ni poner cosa del mundo en nuestra santa fe católica”.

³⁰ Por ejemplo: “Sabemos que, aunque es hija de pobres personas, es hijadalgo y de limpia sangre”, “A esta religiosa sabemos que le ha dado muchas veces en su celda y retraimiento grandes heridas corporales hasta hacerle salir la sangre por las narices y boca”.

siglo xvii, Theutonio de Bragança, obispo de Évora, que patrocina y prologa la edición de 1583, resulta muy comedido. Su propia identidad autorial se define a partir de su cargo eclesiástico y su trato personal con Teresa de Jesús; la de la autora se basa en que era una mujer con conocimiento de las cosas santas (“persona que tanta lumbre tenía de nuestro Señor y tanta experiencia de las cosas de la religión”) y ejemplar en la dedicación a sus hijas espirituales en los conventos que fundó: “su espíritu vive en la doctrina de este libro, que ella con el santo celo que tenía de aprovechar a sus hijas ordenó y compuso para solas ellas, pidiéndome encarecidamente lo mandase imprimir para solo este efecto”.

Aunque la identidad nuclear de Teresa es la de madre dedicada a sus hijas, de donde deriva el acto de escribir como prolongación *post mortem* de sus funciones de priora, añade otras virtudes: obediencia y capacidad de influencia para atraer al bien. La obediencia hace de su escritura, que ya tenía un marco de recepción implícita reducida a las monjas de su convento, un acto ajeno a su voluntad; la atracción hacia el bien, rasgo que se destacaba en las anteriores mujeres, es indicio de su autenticidad religiosa, ya que no solo afecta a sus monjas, sino a los pecadores en general.

Un erudito como fray Luis tuvo que conocer los paratextos de las obras de Ángela de Foligno y Catalina de Siena, así como la edición eborense del *Tratado*. Cuando abre el prólogo de su edición de las obras de Teresa que le había encargado Ana de Jesús para legitimarlas como producto del Carmelo descalzo, parece sentirse obligado a establecer su propia posición respecto a la autora, así que empieza sin más preámbulo con una afirmación tajante: “Yo no conocí ni vi a la madre Teresa de Jesús mientras estuvo en la tierra”. Aun con eso, sigue necesitando investirse de una autoridad de testigo y recurre al mismo argumento que el obispo de Évora: son las hijas de Teresa quienes reflejan en sus vidas lo que fue la madre y ellas, a quienes conoce bien, se definen por la virtud. Complementa fray Luis esta imagen autorial propia con los actos de obedecer un mandato del consejo real, subrayando su prestigio en el campo cultural; y de cotejar los originales, ofreciendo la dimensión filológica y académica de su formación, a la par que implícitamente su falta de responsabilidad última sobre los textos. En cuanto a Teresa, construye su imagen a través de las hijas, es decir de la obra fundacional, en que destaca la dimensión de milagro y maravilla que se traslada a la autora. Una de las manifestaciones es el contraste entre una condición femenina, esencialmente débil, y la elección que Dios ha hecho de ella como adalid para combatir la herejía, en lo que contrasta con el “hombre valiente rodeado de letras” que debería encabezar este combate. Otra prueba es la eficacia de su mensaje, el efecto de sus palabras, similar a lo visto en las anteriores escritoras, que lleva por el camino de la virtud y atrae al amor a Dios.³¹ “Y no dudo sino que hablaba el Espíritu Santo en ella en muchos lugares, y que le regía la

³¹ Formulado del siguiente modo: “uno, facilitar en el ánimo de los lectores el camino de la virtud; y otro, encenderlos en el amor de ella y de Dios”.

pluma y la mano, que así lo manifiesta la luz que pone en las cosas oscuras y el fuego que enciende con sus palabras en el corazón que las lee”.

Dedica fray Luis la segunda mitad de su prólogo a refutar las opiniones de quienes desconfían de los escritos de Teresa e insiste en que en el tiempo presente sus obras ya han sido aprobadas, que se comportaba con humildad y que no se puede dudar de su sinceridad, pero nuevamente subraya el elemento milagroso, prueba de su condición extraordinaria, de santidad, porque el cuerpo permanece incorrupto y ha hecho otros milagros. Otros rasgos que conforman la postura de Teresa son la desconfianza respecto a sus visiones, el desasimiento en su búsqueda y el sometimiento a las normas de la iglesia.

Aunque en estas dos primeras ediciones de santa Teresa no existe una biografía como tal, hay elementos de su vida, personalidad y acción que trasladan una *postura* de la autora. La imagen autorial de Teresa se conforma esencialmente en dos planos: el de la maravilla o el milagro que se manifiesta en todo lo que resulta de su acción; y el del desprendimiento de aquello que implica voluntad en torno a la escritura o las visiones. En adelante observaremos que estos serán principios nucleares que, con las correspondientes variaciones, configuren la *postura* de las visionarias hispanas según los paratextos que las representan.

GERTRUDIS DE HELFTA

La edición de las revelaciones de Gertrudis la Magna (1256 - 1302) preparada por fray Leandro de Granada, *Insinuación de la divina piedad*,³² constituyó en España un modelo para los editores de las *vidas*, es decir, de los escritos autobiográficos de monjas, que tanto proliferaron durante los siglos XVII (principalmente en su segunda mitad) y el XVIII.³³ Gertrudis la Magna (1256-1302), a la que no hay que confundir con Gertrudis de Hackeborn, de la misma época y lugar, fue una oscura monja, que vivió en el convento benedictino de Helfta (Baja Sajonia), donde recibió una alta formación intelectual y

³² Libro intitulado *Insinuacion de la Diuina Piedad reuelado a Sancta Gertudis, monja de la orden de Sant Benito; traduzido de latin en romance* por el P. M. Fray Leandro de Granada de la misma orden, Salamanca, Diego Cusio, 1603. El mismo autor publicó cuatro años después un manual en que recoge todo los casos de apariciones y visiones, Granada Manrique, Leandro de (O.S.B.), *Luz de las maravillas que Dios ha obrado desde el principio del mundo en las almas de sus profetas y amigos assi en la ley natural y escrita como en la evângelice de gracia... : Tratase de las apariciones de Dios, Christo, angeles, santos gloriosos... y se resuelve lo mas dificultosos de la teologia mística*, Valladolid, herederos de Diego Fernandez de Cordova, 1607.

³³ Así lo afirma Isabelle Poutrin, *op. cit.*, pp. 257-58, que indica que fue la carta de Alfonso Pecha de Vadatterra, Obispo de Jaén, escrita para acompañar las revelaciones de santa Brígida de Suecia, la que constituyó el modelo fundamental de este tipo de paratextos. El catálogo final que la misma Poutrin pone a su libro es la mejor muestra del éxito de este género de escritura conventual, cuyos rasgos esenciales pueden verse sintetizados en Isabelle Poutrin, «Autobiographies», en Nieves Baranda y Anne J. Cruz (eds.), *The Routledge Companion to Early Modern Spanish Women Writers*, Londres/Nueva York, Routledge, 2018, pp. 663-673.

donde quedaron sus escritos místicos a principios del siglo XIV.³⁴ La recuperación de su figura y su obra se produce oportunamente durante el período de las controversias y la escisión religiosa, como una enseña más del bando católico, ya que se trataba de una mujer alemana (se la hace originaria del mismo lugar que Lutero, para mayor contraste), conventual y mística que ponía el foco sobre una tradición eclesiástica de cuño netamente germánico. Sus obras se despolvaron en la edad moderna con una edición hecha por Ioannes Lanspergius en la Cartuja de Colonia en 1536 y recorrieron Europa en latín y en romance. En España la publicación se hizo esperar hasta que Juan de Castañiza preparó la edición de sus obras en latín (Madrid, Herederos de Juan Íñiguez de Lequerica, 1599), si bien la traducción al castellano se retrasará aún hasta 1603, a pesar de que corrían por Europa versiones en romance desde mucho antes, por ejemplo en italiano desde 1562 al menos (Venecia, Gabriel Giolito de' Ferrari)³⁵. En Castilla esa traducción que parece haber planteado tantos escrúpulos se presenta en un nudo de tensiones, porque ponía al alcance del público no letrado (los *idiotas*, la "gente indocta", según la aprobación) un material útil para su adoctrinamiento dentro de la causa contrarreformista y ya difundido suficientemente en Europa; en cambio se trataba de un contenido inflamable, cierto que ortodoxo, autorizado y revisado, que no obstante podría ser mal comprendido por lectores no formados; y además estaba escrito por una mujer, sujeto débil, de palabra poco fiable, siempre sospechoso en su ortodoxia, a quien se ponía en el centro de atención y se legitimaba. La solución se confió, como otras veces, a los paratextos.

La edición latina de Juan de Castañiza, *Insinuationum divinae pietatis*, constaba de las aprobaciones legales y censorias requeridas, seguidas de un prólogo de Castañiza a los lectores para asegurar la ortodoxia de esos escritos por medio de las autoridades que los certificaban, las señales que había en ellos y la vida de Gertrudis. Lo que se consideró suficiente para un texto que se iba a difundir entre los doctos, lectores de latín, no bastaba para la edición en romance de fray Leandro de Granada, que lo confiesa en varias ocasiones, haciendo a la vez que su exposición un metadiscurso en torno a los paratextos y los procesos que llevaron a su redacción. Afirma primero que ha sido obra muy aprobada y añade:

Y assí vemos que Italia, Francia, Flandes, Portugal y otras provincias le han leído y traducido, cada una en su lengua propia con gran fructo y admiración de todos. Por lo qual estuve resuelto de no ponerle en esta impresión más approbaciones de la [sic] que el consejo pide, por no sujetar libro tan

³⁴ Existe una extensa bibliografía, de la que puede verse una síntesis en Alexandra Barratt y Debra L. Stroudt, «Gertrude the Great of Helfta», en Alistair Minnis y Rasalyn Voaden (eds.), *op. cit.*, pp. 453-473. Desde la perspectiva ibérica y su difusión en la península es imprescindible José Adriano de Freitas Carvalho, *Gertrudes de Helfta e Espanha. Contribuição para estudo da história da espiritualidade peninsular nos séculos XVI e XVII*, Oporto, Instituto Nacional de Investigação Científica/Centro de Literatura da Universidade do Porto, 1981, pp. 38 y ss., en particular.

³⁵ Antonio Rubial García y Doris Bieňko de Peralta, «La más amada de Cristo. Iconografía y culto de santa Gertrudis la Magna en la Nueva España», *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 83 (2003), pp. 5-54, pp. 5-7.

antiguo y estimado a la necesidad de los nuevos y no conocidos. Pero por persuasión de hombres doctos y espirituales que les ha parecido convenir lo contrario, por particular razón que en este libro se halla, y es ser sus revelaciones particularísimas y por eso ocasionadas a los no tan píos para que no las estimen en lo que es razón, he mudado parecer (h.3r).³⁶

Los paratextos, en lógica consecuencia, aumentan mucho con piezas aclaratorias: «Relación de las aprobaciones que este libro tuvo antes de esta impresión», cuatro discursos teóricos sobre las revelaciones y el proceso de interpretación y valoración dentro de la ortodoxia eclesiástica,³⁷ un prólogo al libro primero, un prólogo al cristiano lector, una advertencia y la vida de Gertrudis. En este extenso conglomerado paratextual, los elementos biográficos aparecen en el discurso segundo, bajo el epígrafe «Que en las revelaciones de santa Gertrudis se hallan todas las señales para entender son verdaderas» (pp. 21-24); y en la vida, que se sitúa inmediatamente antes de la obra. Aunque los datos biográficos del discurso son escasos, resultan del máximo interés, porque se sostiene que la base de la verdad está en “el metal del natural de la persona”, que en Gertrudis es superior a la mujer y a lo que hay de aventajado en el hombre. Ese *metal* no remite a los hechos, como se esperaría, sino sobre todo a su intelecto: “La agudeza de su ingenio, con que en tan poco tiempo supo tan bien latín y lo demás necesario para entender la teología. El reposo y la madurez de su entendimiento, con que también enseñó a sus hijas y discípulas” (p. 21). Estas capacidades se unen a las visiones altísimas que tenía, humildad y perfecta resignación a Dios, entrega total a su amor, y al efecto de sus actuaciones en la reforma de conventos y en el perdón de pecadores, tanto que provoca la devoción de quienes la leen.

La biografía tiene un planteamiento clásico, pues empieza por unos orígenes hidalgos y una educación en la santidad que se inicia en la niñez,³⁸ donde manifiesta el que será uno de sus rasgos definitorios: la entrega total al amor de Dios, que la aleja del pecado y de lo material, en obras y en palabras: “puso el severo silencio, que no dio licencia para palabra que no fuese de honra de Dios o bien del próximo” (h. 12v). En comparación con las imágenes autoriales hasta aquí revisadas, es llamativo que Gertru-

³⁶ Para las citas se emplea la edición original de 1603 antes citada. Los paratextos tienen una composición irregular: tras las primeras 4 hojas con la portada y licencias, se insertan cuatro discursos teóricos sobre las revelaciones y el proceso de interpretación y valoración dentro de la ortodoxia eclesiástica, con paginación 1-86. En este punto se pone, sin numeración alguna, el prólogo al lector (3 hs.) y la vida (15 hs.); a continuación empieza la obra con el capítulo 1 y foliación 1. De las palabras del prólogo al lector presentando los discursos y su función (h. 7r), se deduce que estos deberían haberse situado a continuación y no antes, donde están. Para referenciar las citas a las hojas no numeradas emplearé un número *currentes*, comenzando por el 5r y hasta 22v.

³⁷ «De cómo ha avido y ay en la iglesia muchas revelaciones verdaderas», pp. 1-17; «Cómo ay señales para diferenciar las verdaderas revelaciones de las falsas», pp. 18-24; «Del modo con que Dios se muestra y habla con sus amigos», pp. 24-41; «Lo que los sanctos aprovechan con estas revelaciones y cómo les cuesta mucho venir a esta alteza de perfección», pp. 42-84.

³⁸ Preceden unas páginas destinadas a distinguir a esta Gertrudis de la homónima de Hackeborn, con quien irónicamente en la biografía que traza cruza bastantes datos erróneos, *vid.* A. Rubial García y D. Bienko de Peralta, art. cit., p. 7.

dis, según este relato, fuera una mujer con estudios superiores y una gran formación. Se adelantaba en el discurso segundo, pero en la biografía caracteriza su vida hasta las primeras visiones:

Estudió las artes liberales y supo la gramática y latinidad tan bien que igualaba a muchos que en las universidades empleaban todo el tiempo en ellas, gastando ella ledamente lo que le sobrava de la observancia regular y otros particulares ejercicios. Después entró en la teología y sagrada escriptura [...] y assí salió tan bastantemente instruida que con admiración de los muy doctos, entendía lo muy difficultoso que en las escuelas se enseña. Declarava la sagrada escriptura y doctrina de los sanctos. Y juntando todo esto con el calor de su alma, teología, escriptura y sanctos salían de su boca hechos fuego con que alumbrava a sus próximos y abrasava sus coraçones en amor de Dios (h. 13r).

Sin embargo, estos estudios superiores se presentan como un pecado de orgullo que atiza el demonio y que abandona cuando Dios la llama con una visión. Descubre que:

...ocupar el tiempo en el estudio de las ciencias por sola curiosidad es vanidad, como dixo san Bernardo, y ocupación pésima, como dixo Salomón. ¿Qué serán si se estudian con fin de engrandecerse y apocar al próximo? ¿qué será si se ordenan a vanos títulos y serviles esenciones? Daño, ponçonã, muerte (h. 13v-14r).

Gertrudis, pues, llega a la conclusión de que ha perdido su tiempo y siente ese período como un abandono de Dios y un pecado. En adelante solo buscará el amor divino. Esa será la *postura* que la defina como autora: el total abandono de lo mundano, incluido el saber institucionalizado por el estudio, para entregarse a un conocimiento divino, irracional o místico, es decir, una luz directamente infundida por Dios, superior a la que se obtiene por medios humanos. La acción de Gertrudis resulta en un gran beneficio entre las monjas del convento,³⁹ aunque esto no se considere una medida de valor de sus escritos o santidad, como hacía fray Luis respecto a santa Teresa. En lugar de trazar un recorrido vital, una buena parte del texto se dedica a recorrer una a una las virtudes para examinar en qué medida fueron ejercitadas por la monja y determinar que practicó todas en grado máximo: humildad, paciencia, devoción al santísimo sacramento, amor a la pasión de Cristo, etc. Concluye fray Leandro: “así en la vida de Gertrudis no vemos nada sensible ni racional, todo es superior a la razón y lleno de secretos” (h. 18v).

La distancia cronológica entre Gertrudis y sus editores del siglo XVI resulta insalvable. Se conocen los escritos y se tienen noticias biográficas que hablan de su vida espiritual, pero no hay testigos masculinos ni se describe el proceso de redacción de los tex-

³⁹ Estos datos proceden de la biografía de Gertrudis de Hackeborn (1232–1292), al igual que la condición de maestra de “Metildis”, Matilde de Hackeborn (1241-1299), de quien en realidad fue discípula.

tos. Fray Leandro de Granada, benedictino y maestro en teología, se representa como último eslabón de una tradición exegética, que sucesivamente y por medio de nombres de gran prestigio valida el texto: “puso cada uno que la imprimía aprobaciones de hombres doctísimos y eminentísimos vencidos de la razón que han tenido los que me han mandado hazer esto. Y dejando muchos de mi religión, que han sido en letras y santidad ilustrísimos, en las demás ha tenido muchos apasionados” (h. 3v). Esta posición de insuficiencia en términos de conocimiento y experiencia “de las mercedes que Dios haze a sus amigos” (p. 1), que se solventa acudiendo a fuentes de garantía en maestros de diversas órdenes, resulta esencial para su propia *postura*, pues se repite al comienzo de los discursos, como forma particular de la *captatio benevolentiae*; y en el prólogo, que vuelve a enfatizar la fidelidad a los doctos.⁴⁰ Así fray Leandro se presenta como un mediador especializado, que usando la larga tradición exegética sobre las obras de Gertrudis, facilita su lectura en términos de estricta ortodoxia a los lectores.

SOR MARÍA DE LA ANTIGUA

María de la Antigua es un caso singular de escritora visionaria, porque era donada, es decir, solo había tomado votos simples y su posición en el monasterio era de criada, dedicada a los oficios más duros. Hija de padres muy humildes y no casados, después de haberse educado por caridad con las dominicas del convento de Nuestra Señora de la Antigua, profesa en el de clarisas de Marchena, donde servían sus padres. Sorprendentemente tres meses antes de morir se traslada a Lora del Río, en casas de los duques de Arcos, como fundadora de un convento de mercedarias descalzas, provocando con ello un conflicto entre órdenes y un espinoso problema legal.⁴¹ La causa de su beatificación convenía a dos órdenes, que trabajaron por ello: en 1620 los mercedarios hicieron su acopio informativo, en 1670 se instruyó el proceso ordinario y poco después se publican una biografía mercedaria (1677)⁴² y una edición franciscana de sus escritos

⁴⁰ “los he estudiado con cuydado, procurando seguir siempre lo que los mas doctos y acertados dizen y comunicando ombres muy doctos en escolástico, que no me he querido fiar de solo lo que yo alcançava por los libros [...] He consultado personas que en entrambas cosas son eminentes. Fuera de las de mi orden he hallado muchas entre los padres carmelitas descalços” (h. 7r.)

⁴¹ Aparte de las biografías del siglo xvii, contamos con algunos estudios sobre diversos aspectos de su figura y obra, por ejemplo, Sherry Velasco, «Scatological Narratives in the Kitchen of sor María de la Antigua», *Letras femeninas*, 21.1-2 (1995), pp. 125-137; León Carlos Álvarez Santaló, «Algunos usos del libro y la escritura en el ámbito conventual: el *Desengaño de religiosos* de Sor María de la Antigua (1614-1617)», en Carlos Alberto González Sánchez y Enriqueta Vila Vilar (eds.), *Grafías del imaginario: Representaciones culturales en España y América (siglos xvi-xviii)*, México, Fondo de Cultura Económica, 2003, pp. 157-203; e ídem, «Palabra de Dios, pluma de claustro. El discurso literal de la divinidad y sus adyacentes en la revelación visionaria barroca», en Marc Vitse (ed.), *Homenaje a Henri Guerreiro. La hagiografía entre historia y literatura en la España de la Edad Media y del Siglo de Oro*, Madrid, Universidad de Navarra/Iberoamericana/Vervuert, 2005, pp. 169-227; otras referencias y ediciones pueden verse en la base de datos BIESES, www.bieses.net.

⁴² Andrés de San Agustín, *Vida exemplar, admirables virtudes... María de la Antigua*, Madrid, Antonio González Reyes, 1677.

autobiográficos (1678)⁴³. Esta edición presenta unos paratextos de amplitud moderada, compuestos por los obligados textos administrativos de censura, licencia y privilegio, ni siquiera expresivamente largos; y los que podemos denominar paratextos sociales a cargo de Pedro de Valbuena (OFM), el editor, autor de la dedicatoria al rey Carlos II y de la introducción, en dos partes: una «breve relación historial de la vida» y un «juicio práctico y doctrinal de las revelaciones». En total 18 hojas, incluida la portada y un grabado (h. 2r), que representa a sor María sentada a una mesa, ante un atril de escritura, pluma en mano y mirada elevada al cielo; a su lado, la mira a ella un franciscano de pie con dos libros en la mano, uno abierto levantado para lectura y el otro apoyado sobre la mesa, cerrado; el fondo se ve abierto sobre un paisaje.

Los autores de los paratextos administrativos subrayan en sor María el rasgo de la humildad, que se plasma en su condición de mujer lega, monja de velo blanco alejada de toda fuente de conocimiento humano. Valbuena se suma a la creación de esta imagen en la dedicatoria, que apenas se refiere a ella en algunas frases, donde elige para retratarla su condición de humilde instrumento de Dios, una monja de la menor categoría, cuyos escritos fueron dictados por el espíritu divino más que por entendimiento humano (7r), una trayectoria de ascenso máximo desde el origen más bajo hasta la grandeza de espíritu. La biografía inmediatamente después será una amplificación de esta *postura*.

El relato de su vida comienza con su nacimiento, en el campo, de padres muy pobres, que no se habían casado (cristianos viejos, eso sí). Utiliza estas circunstancias para poner el origen de su vida en el grado mínimo de la condición social, de las posesiones humanas e incluso de los afectos (“quiso Dios fuesse con tan grande desamparo de criaturas”, h. 8v), en los que siempre tiene a Dios como protector, porque si nace en el campo su primer refugio es una ermita cercana. Fuera de algunas anécdotas que sitúan a la niña con seis años al cuidado de las clarisas del Convento de N. Señora de la Antigua, los años sucesivos carecen de interés para su narración y lo hace constar explícitamente: “De su criança en el convento y en Sevilla, de las mercedes y favores con que nuestro Señor la previno desde su niñez, de su viage a Marchena, y de la recepción del ávito en el convento de santa Clara de dicha villa, de sus progressos en los exercicios de virtud... remito al lector a los primeros capítulos del libro I de estos escritos...” (h. 9r). Y así, aunque afirma que no sería necesario continuar con la biografía, dado que el radical contraste entre la condición social de la autora y los textos que salieron de su pluma son prueba de la intervención maravillosa, elige asegurar al lector dando algunas noticias de sus virtudes (hs. 9v-13r). Tomando como elemento estructurante el repaso de las cuatro virtudes teologales primero y luego de otras cualidades de la religiosa modelo (paciencia y tolerancia de las injurias, “fortaleza y celo de la honra de Dios y

⁴³ María de la Antigua, *Desengaño de religiosos y de almas que tratan de virtud*, Sevilla, Juan de Cabezas, 1678; a pesar del título, se trata de una obra autobiográfica, trufada de poemas, y no de un tratado. La síntesis biográfica puede verse en Isabelle Poutrin, *op. cit.*, p. 327, que aborda asimismo las disputas entre las dos órdenes, pp. 222-225. Para las citas se empleará la edición original de 1679.

observancia de su ley”, humildad, obediencia, pobreza,...), destaca los comportamientos extraordinarios de María de la Antigua. La misma técnica de narración biográfica vista en obras anteriores que permite construir la imagen única y estática de la autora, fuera de una diacronía cuyo relato requiere modulaciones de progreso en la acción.

La muerte es el episodio culminante de cualquier vida en santidad, ya que actúa como clave interpretativa de todas las acciones previas y ofrece una pedagogía de alcance social.⁴⁴ Es un punto ineludible en cualquier hagiografía, que a Valbuena le plantea problemas particulares, porque en su caso las circunstancias entran en conflicto con el retrato lineal característico del género: ¿cómo conservar el capital simbólico que esta figura aporta a la familia franciscana a la que pertenecen ambos si la ha abandonado poco antes de morir? ¿cómo mantener íntegra la imagen de quien se escapó sin permiso del convento en que vivía, se trasladó a otra localidad y se cambió de orden? Ahora sí parece necesitar una narratividad biográfica: “será preciso correr las líneas de su vida desde que entró en el convento de Santa Clara de Marchena hasta que pasó y entró en el convento de la Concepción de religiosas mercenarias que se fundó en la villa de Lora”. Y sorprende constatar que se hace a través de una analepsis aparentemente poco favorecedora para la proyección hacia la santidad. Se retrotrae al tiempo en que profesó en el convento de Marchena, donde después de recibir las primeras enseñanzas de dos monjas buenas, siguió viviendo, pero ajena a la voluntad de Dios, que no obstante la colmaba de mercedes. Estas circunstancias se vuelven favorecedoras para sor María, porque de aquí Valbuena deriva una equiparación relativamente extensa con santa Teresa. Ambas tuvieron un mismo período de tiempo en que estuvieron ajenas a los deseos de Dios, participan de idéntico arrepentimiento, camino interior, edad que tenían cuando se *convirtieron* para agradecer las bondades de Dios y en sus escritos (h. 14r). De estas semejanzas deduce que sor María y santa Teresa son iguales, excepto en un aspecto meramente externo: que la santa madre ha sido reconocida y la monja de velo blanco aún no.⁴⁵

Con todo aún no ha dado cuenta del episodio desestabilizador, el cambio de convento, que justifica como voluntad de Dios, que ya lo había comunicado anteriormente a su confesor y que quería trasladarla “para perficionar tan buenos principios y darles el colmo” (14v) en la nueva fundación. Con esta construcción argumental se subraya el valor instrumental de sor María en aras de la transmisión de unos valores de vida

⁴⁴ Sobre el episodio de la muerte en el barroco, *vid.* José Luis Sánchez Lora, *Mujeres, conventos y formas de la religiosidad barroca*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1988, pp. 433-39. Los acontecimientos en torno a la muerte de sor María han sido estudiados por Jaime García Bernal, «Santidad femenina y devoción barroca: el recibimiento del cuerpo incorrupto de la venerable Madre María de la Antigua en Marchena», en *Actas de las XI Jornadas sobre Historia de Marchena. La mujer en la historia de Marchena*, Marchena, Ayuntamiento de Marchena, 2007, pp. 77-119.

⁴⁵ “De aquí resulta (dexando a cada una de estas ilustradas vírgenes en el grado que tienen de más o menos certeza en su virtud, santidad y doctrina por aver merecido ya santa Teresa de Jesús la aprobación de la iglesia ...) una consecuencia moral en abono de la venerable madre proporcionada con la certidumbre del antecedente”, h. 14r.

comunitaria superiores, es decir, de la función didáctica de su acción. En cuanto a la pertenencia a una u otra orden al morir, se resuelve separando lo formal de lo esencial y si murió en el convento de Lora y con hábito de mercedaria, “en la intención y en el afecto nunca dexó el de su madre santa Clara” (16r), pidió el hábito de esta orden para morir, se lo puso por los pies la monja que la asistía y nunca llegó a tomar los votos como mercedaria. La muerte física cierra el progreso siempre ascendente en el camino hacia Dios que había empezado con el nacimiento

estando comienzo la v. madre María dos religiosas que la asistían trataron de algunas materias espirituales y de los favores grandes que Nuestro Señor la hacía y fue tan grande el movimiento y arrebatamiento que hizo su alma y los efectos visibles y ansiosos de su corazón, aunque con serenidad, quietud y paz del cuerpo, que no habló más palabra (15r).

Poco tiempo después morirá en ese raptó amoroso, que cumple su petición a Dios de “que el cuchillo que le quitasse la vida fuese solo su amor” (h. 16r). Culmina en este punto la representación de sor María como autora puesta al cuidado de Dios desde su nacimiento y en continuo progreso hasta la lógica fusión con la divinidad, elevada entonces hasta su altura. Es la trayectoria en una escala de mínimo a máximo lo que hace maravilloso su caso y le da su condición única, lo que la configura como instrumento y cauce del espíritu, lo que elimina de su discurso el posible conocimiento de origen humano para hacerla depositaria y transmisora del celestial exclusivamente.

Los paratextos, también en este caso, construyen la postura de la autora, a la par que proyectan una autorrepresentación del mediador. Valbuena es en portada predicador, definidor habitual y franciscano de la provincia de Andalucía y actúa en el texto como transmisor interesado, pero técnico, es decir, sin que proyecte ningún compromiso personal. La licencia del ordinario (h. 5v) certifica a petición de Valbuena que lo impreso es lo que consta en los manuscritos de la monja, su dedicatoria al rey viene obligada por la comunicación de Dios a la autora, protestando acatar los decretos de la iglesia a cuenta de la vida de la sor María y ni siquiera pretende “elogiar la vida, virtudes y los escritos desta sierva de Dios” (h. 8v), aunque deba hacer una breve introducción, que deja constancia que se basa en las informaciones que se hicieron por mandato de varios preladados, lo que garantiza su autenticidad. Este distanciamiento respecto a la materia se puede percibir también en el uso de frases metadiscursivas, por ejemplo: “con este tan importante presupuesto daré principio a la relación de su admirable vida” (h. 8v), “Mas dexando este argumento en el lugar que merece ha parecido conveniente administrar a los que leyeren algunas noticias... El primero será un diseño... El segundo administrará” (hs. 9r-9v). El comienzo de la segunda parte del prólogo es, a estos efectos, toda una muestra de esa actitud, porque renuncia explícitamente a emplear las noticias sobre la madre para acudir a los clásicos escritos de Torquemada sobre las señales para determinar la autenticidad de las visiones (h. 16v), confrontando sucintamente sus reglas con las pruebas de la vida de sor María en solo dos hojas (hs. 16v-18v).

LAS POSTURAS AUTORIALES

Los paratextos de estos impresos con escritura visionaria femenina son un terreno masculino y eclesiástico. El texto que procede de un sujeto autorial mujer es por definición heterodoxo y carece de legitimidad, para alcanzarla necesita de una mediación institucionalizada. El proceso es complejo y requiere diversas instancias, pero debemos deducir que uno de los aspectos clave es la creación de una *postura* autorial explícita y pormenorizada, que dé cuenta con detalle de varias facetas del sujeto autor. Para ello se desarrollan los elementos biográficos, no tanto una biografía como trayectoria, como los elementos clave del capital simbólico, constituido por las virtudes propias de una conducta de la máxima exigencia religiosa, que se plasma en acciones concretas. Se podría afirmar que la progresión en una vida interior ofrece escaso margen a la narratividad, pero en los casos de Catalina de Siena o de Teresa de Jesús hay una amplia constancia de acción, que tampoco se traduce en un relato de progreso individual y solo llega a estos paratextos en forma muy reducida o en términos de proyección de las consecuencias positivas de su actividad. La construcción narrativa de las virtudes traducidas en resultados acreditados fundamenta la condición *maravillosa* o sobrehumana de las autoras, que es a su vez imprescindible para justificar el valor de sus textos. Así destaca la acción positiva de cada una de estas mujeres con efectos inauditos en planos diversos, siempre mejorando o amplificando los objetivos de la Iglesia, entendida como actuación para acercar al hombre a Dios. Sus acciones y palabras sirven a lo que en términos genéricos podríamos denominar con la etiqueta *conversión de pecadores*, ya que la reforma de las costumbres, de las órdenes o la fundación de nuevos conventos se podrían leer como variaciones en grado e instancia de esa misma acción. En todo caso, la legitimidad de sus discursos o su escritura no descansa en el saber, sino en estos aspectos de la vida de las autoras, que son los que se destacan en los paratextos. De hecho el saber, el aprendizaje en términos de conocimiento formal, académico, producido por el estudio, es uno de los elementos que podrían contaminar y debilitar la autoridad de estas formas de escritura, de ahí que sea recurrente toda negación del aprendizaje, porque así la autoridad del mensaje descansa exclusivamente en Dios, que colma espiritualmente lo que es carencia humana en sujetos femeninos. Estaríamos ante el fenómeno que en Ángela de Foligno se denominaba “Dios habla maravillosamente por su boca”, que en algunos casos se verifica por medio del relato de las condiciones en que se producen los discursos y su traslado escrito.

La estabilidad de este conjunto de rasgos, que se mantienen desde la Edad Media hasta finales del siglo XVII, indica que constituyen el repertorio o paradigma de *posturas* de este campo de escritura religiosa.⁴⁶ Se trata de un material simbólico, históricamente

⁴⁶ La aplicación de la metodología crítica al estudio de estas obras y sus resultados cuestionan la afirmación de Meizoz, art. cit., p. 199, de que dado que la postura es un hecho de individualización es difícil observar su existencia durante el clasicismo, cuando “el autor como sujeto se esfuma o se disimula detrás del arte poética oficial: la imitación de los antiguos”.

configurado por la memoria de las prácticas individuales que sumadas construyen un acervo común y colectivo, que preexiste a las autoras y a partir del cual se establece su identidad, su *postura*. Pero para obtener una posición en el campo se requiere no solo acomodarse al eje de los elementos que definen la *postura* de sus autores, sino además dotarse de una identidad particular dentro del mismo, en una dialéctica entre lo colectivo y lo individual: “Al dejar a la acción humana un margen para maniobrar en el seno de sus determinaciones, la postura constituye un espacio transicional entre el individuo y lo colectivo”.⁴⁷ Así cada una de las autoras se distingue por ciertos rasgos característicos que permiten ofrecer cierta diferenciación del resto y darle una identidad propia. Ángela de Foligno es sobre todo una mujer que aparece separada casi totalmente del mundo, una mística de la vida interior, que en sus escritos ofrece un destilado mínimo de las revelaciones maravillosas y se distingue sobre todo porque somatiza la acción divina, que llega a transformar su cuerpo. Catalina de Siena presenta una *postura* claramente distinta, porque tiene el don de la oratoria, en ella predomina la acción social, exégeta de las palabras de Dios y activamente implicada en una acción positiva de mediación que abarca a toda la sociedad, sin restricciones a los muros de un convento o a una orden. Sor María de Santo Domingo presenta una *postura* heterogénea, mixta entre Ángela y Catalina, ya que incorpora rasgos caracterizadores de las dos: tiene una vertiente de iluminaciones, que se trasladan a un discurso de contenido místico, con somatizaciones y triunfo con humildad sobre los maliciosos acusadores; y otra de acción pública y exegética, cuando debate en trance con teólogos, tiene seguidores en la reforma de su orden o mantiene a un amplio grupo de beatas. La *postura* específica de Teresa de Jesús construye a la madre, educadora para el obispo de Évora y fundadora para fray Luis. Para ambos su acción y la imagen autorial quedan delimitadas por la orden femenina, sus hijas, con que se reduce el destino y la finalidad de sus escritos, que son principalmente educativos y exegéticos, ya que aclaran la oscuridad de la doctrina de Dios. Getrudis de Helfta es, como dice fray Leandro, una comunicadora de secretos superiores a la razón y se presenta como canal a través del cual Dios comunica “secretos”. Es una mujer que solo mira a Dios, así que la acción sobre otras monjas no se basa en la predicación, sino en el ejemplo y es intercesora entre Dios y los pecadores para los que obtiene el perdón. Por último sor María de la Antigua se define por su progreso ascendente desde la máxima humildad a la máxima elevación gracias a la protección y voluntad divina. Sus palabras, como pozo que Dios llena de su sabiduría, inflaman el espíritu en el amor divino, con lo que el alma se desprende de los afectos humanos.⁴⁸ Estas características individualizadoras de cada autora parecen distribuirse en torno a ciertos ejes, dos de los cuales son: el eje *oscuridad-exégesis*, ya

⁴⁷ J. Meizoz, art. cit., p. 199.

⁴⁸ La abstracción que implican estas caracterizaciones se desprende de la lectura de los textos en su conjunto y de la reflexión sobre los elementos de caracterización dominantes. No obstante, se puede constatar que esos rasgos dominantes suelen ser los que se seleccionan en los paratextos más breves o administrativos cuando se refieren a la autora.

que algunas de ellas transmiten mensajes secretos, mientras que otras actúan como exégetas; el eje *acción–contemplación*, que distingue a quienes intervienen en el mundo, como Catalina o Teresa, de quienes se vuelcan a una vida interior contemplativa que las convierte en modelos de imitación.

Junto a la dialéctica colectivo-individual para el establecimiento de la *postura*, en el campo literario se producen asimismo tensiones verticales y horizontales, las primeras se definen por equiparación y remiten a un horizonte de prestigio que se actualiza para validar la posición y delimitar su definición; y las segundas atienden a la distinción y la competencia con otros autores (autoras en este caso) que comparten el mismo campo cultural en cierto momento dado. Solo los paratextos de la beata de Piedrahita y sor María de la Antigua se refieren a modelos explícitos situados en el eje vertical. Para sor María de Santo Domingo se citan como referencias santa María Egipciaca, María Magdalena y Catalina de Siena. Aunque la comparación con Catalina se fija en dos aspectos distintos, la comida y los estigmas, el referente se extiende implícitamente también a la escritura y a la postura autorial, relación que el prologuista refuerza a través de otros elementos comunes a ambas: los doctores que la examinan o a las cartas que escribe.⁴⁹ En cuanto a María de la Antigua, el censor Ignacio de Zuleta, jesuita, cita “las revelaciones de santa Brígida, las de santa Gertrudis, las de santa Hildegardis, santa María Magdalena de Pazis y otras”, autoras aprobadas, mientras que fray Leandro solo se refiere a santa Teresa, con quien desarrolla una comparación extensa, tal como se ha señalado. Todas ellas son referentes de prestigio consolidado, pero mientras que las que menciona Zuleta presentan un tipo de *postura* que comparte sor María –la visionaria iluminada que transmite revelaciones oscuras y actúa por inacción ejemplarizante–, la de fray Leandro no resulta convincente, precisamente porque no guarda la coherencia necesaria con el eje de definición que traslada el conjunto de los paratextos y la biografía. Si la “postura selecciona, en la biografía del autor o en su particular visión del mundo, los valores y los hechos que deben ser destacados en una suerte de ‘fábula biográfica’”⁵⁰, ambas deben ser homogéneas y coherentes. En cuanto al eje horizontal sería necesario ampliar el corpus para considerar obras que se publican en períodos cronológicamente próximos y que pudieran competir entre sí. No obstante, podría interpretarse en términos de distinción en competencia la postura mixta de sor María de Santo Domingo, que incorpora rasgos de Ángela de Foligno y Catalina de Siena, antecesoras inmediatas, modelos y a la vez competidoras en el campo al contar con ediciones poco anteriores.

Las biografías de estos paratextos presentan heterorrepresentaciones de cada autora puestas en voces masculinas, pero en todos ellos existe asimismo una autorrepresentación de la voz que autorial que crea su propia *postura* en relación a la función que desempeña para el texto principal. En este aspecto se observan grandes diferencias. En las tres primeras obras, cronológicamente hablando, la principal voz del paratexto es la

⁴⁹ Vid. N. Baranda (2014), art. cit.

⁵⁰ J. Meizoz, art. cit., p. 202.

de un fraile que tiene un conocimiento directo de los hechos de la escritora. En los casos de las italianas, por la convivencia y la participación en muchos de los acontecimientos narrados: el secretario de Ángela Foligno se presenta como su protector y director espiritual, a la vez maestro y discípulo de la santa, a quien reconoce un saber superior que con frecuencia lo maravilla; el de santa Catalina, fray Esteban, dedica buena parte de su carta a explicar cómo la conoció, qué circunstancias los unieron, cómo supo ciertos hechos, cuál era el proceso de escritura, etc. El fraile castellano preserva estrictamente su anonimato, así que no se identifica con ningún personaje dentro de lo que relata, aunque a veces parece situarse dentro de la escena: “de aquellos lo sabemos porque lo oímos y leemos y de esta porque lo tocamos y vemos”.⁵¹ Se produce una curiosa paradoja porque estos paratextos necesitan construir la postura de su autor la par que la de la autora de la obra. El autor del paratexto está creando su imagen autorial, construyendo una *postura* que avala su legitimidad, mientras procura la de su escritora: una autorrepresentación que valida la heterorrepresentación. Para controlar la producción de sentido de los textos, estos agentes deben construir su propia imagen autorial. Los de Ángela de Foligno y Catalina de Siena lo hacen como religiosos, miembros de una orden, que tuvieron un contacto directo con la mujer, desde una desconfianza o falta de familiaridad inicial hasta ser persuadidos de su santidad por medio de la observación y contacto directo, también como escritores desinteresados y sometidos a juramento o compromiso legal hacia lo que relatan como testigos. El fraile que crea la heterorrepresentación de sor María se posiciona en un lugar ambivalente en que el *saber* sobre la autora, aparentemente bien difundido, encubre con habilidad la falta de una experiencia personal y de fuentes declaradas, lo que no es fácilmente perceptible en la lectura. En cambio al actuar bajo el peso de su conciencia también se atribuye una motivación desinteresada, que refuerza su posición en tanto que agente objetivo, éticamente reflexivo, legitimando así el valor de su discurso.

Los editores de las obras de santa Gertrudis y sor María de la Antigua se autorrepresentan con una *postura* muy diferente, que podríamos identificar como la de un gestor institucional, claramente reconocible por sus títulos y cargos, que cumple una función meramente técnica, en tanto que obedeciendo instrucciones de su orden, toma unos materiales suficientemente revisados y aprobados con los que a través de una serie de operaciones bien definidas (transcripción exacta, redacción de materiales preliminares u otros para la demostración de la ortodoxia) conforma un objeto impreso legitimado. En una posición intermedia se sitúan el obispo de Évora y fray Luis, ya que su voz acopia un capital de saber institucionalizado y otro de experiencia personal. El institucional procede de sus títulos y cargos, el otro de la relación con la autora y/o con sus discípulas inmediatas. En este aspecto posiblemente sea fray Luis quien mejor muestra la transición (si se puede hablar de tal cosa) entre uno y otro tipo de *postura*, puesto que

⁵¹ El uso de la primera persona del plural de esos verbos diluye su responsabilidad y no supone necesariamente que él hubiera tocado y visto.

por un lado explicita una relación indirecta con Teresa de Jesús, como si se tratara de una carencia que debe justificar en tanto que voz paratextual legitimadora; y por otro se atribuye una práctica profesional bajo mandato.

Los casos estudiados en este trabajo permiten mostrar algunos de los elementos que conformaron la *postura* de las autoras visionarias en el campo cultural de acuerdo con los autores de los paratextos, que representan las expectativas de la institución eclesiástica en torno a este tipo de escritos femeninos. Por un lado, será necesario ampliar el volumen de obras para confirmar o rechazar algunas de las conclusiones aquí alcanzadas; por otro la investigación debe proseguir considerando cuál fue la *postura* con que las autoras se autorrepresentaron en sus textos y las tensiones y negociaciones que se produjeron entre ambos polos.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- Álvarez Santaló, León Carlos (2003): «Algunos usos del libro y la escritura en el ámbito conventual: el Desengaño de religiosos de Sor María de la Antigua (1614-1617)», en Carlos Alberto González Sánchez y Enriqueta Vila Vilar (eds.), *Grafiás del imaginario: Representaciones culturales en España y América (siglos XVI-XVIII)*, México, Fondo de Cultura Económica, pp. 157-203.
- (2005): «Palabra de Dios, pluma de claustro. El discurso literal de la divinidad y sus adyacentes en la revelación visionaria barroca», en Marc Vitse (ed.), *Homenaje a Henri Guerreiro. La hagiografía entre historia y literatura en la España de la Edad Media y del Siglo de Oro*, Madrid, Universidad de Navarra/Iberoamericana/Vervuert, pp. 169-227.
- Andrés de San Agustín (1677): *Vida exemplar, admirables virtudes y muerte prodigiosa de la V. Madre e iluminada Virgen Soror María de la Antigua, Monja en las mercenarias Descalzas de la Villa de Lora, donde murió*, Madrid, Antonio González de Reyes.
- Andrés, Melquíades (1994): *Historia de la mística de la edad de oro en España y América*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos.
- Ángela de Foligno (1505): *Liber qui dicitur Angela de Fulgino in quo ostenditur nobis vera via qua possumus sequi vestigis nostri redemptoris*, Toledo, sucesor de Pedro Hagembach.
- (1510): *Libro de la bienaventurada sancta Angela de Fulgino, en el qual se nos muestra la verdadera carrera para seguir las pisadas de nuestro redemptor y maestro Jesu christo*, Toledo, Sucesor de Hagembach
- (1596): *Libro de singular excelencia y provecho para el alma*, Valencia, junto al Molino de la Rovella, véndese en casa de Adrián Martínez librero.
- Ángela de Foligno (2014): *Libro de la experiencia*, ed. Pablo García Acosta, Madrid, Siruela.
- Arcelus Ulibarrena, Juana M.^a (1992): «Angela da Foligno nella Penisola Iberica alla fine del Medioevo», en Enrico Menestò (ed.), *Angela da Foligno terziaria francescana. Atti del convegno storico nel VII centenario dell'ingresso della beata Angela da Foligno nell'Ordine Franciscano Secolare (1291-1991), Foligno, 17-18-19 novembre 1991*, Spoleto, Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo, pp. 215-226
- Baranda, Nieves (2006): «El ser o no ser de las escritoras en la historia. Entre la Edad Media y la Moderna», *Voz y Letra*, xvi, 2, pp. 7-32.
- (2014): «Las razones del extraño autor. Muje-

- res escritoras y paratextos en la primera edad moderna española», *Paratesto. Rivista internazionale*, 11, pp. 37-50.
- (2015): «Teresa de Jesús y el incierto camino de la escritura femenina hispana. Antecedentes y consecuencias del modelo», en *Actas del congreso Historia, literatura y pensamiento [5º centenario de Santa Teresa de Jesús]*, Salamanca, Universidad Pontificia de Salamanca, pp. 169-199.
- Barratt, Alexandra y Debra L. Stroudt (2010): «Gertrude the Great of Helfta», en Alistair Minnis y Rasalyn Voaden (eds.), *Medieval Holy Women in the Christian Tradition c. 110-c.1500*, Turnhout, Brepols, pp. 453-473.
- Bourdieu, Pierre (1989-1990): «El campo literario. Prerrequisitos críticos y principios de método», *Criterios*, 25-28 (enero 1989-diciembre 1990), pp. 20-42.
- Barone, Giuliana y Jacques Dalarun (ed.) (1990): *Angèle de Foligno: le dossier*, Roma, Ecole française de Rome.
- Carvalho, José Adriano de Freitas (1981), *Gertrudes de Helfta e Espanha. Contribuição para estudo da história da espiritualidade peninsular nos séculos XVI e XVII*, Oporto, Instituto Nacional de Investigação Científica/Centro de Literatura da Universidade do Porto.
- Catalina de Siena (1512): *Obra de las epístolas y oraciones de la bienaventurada virgen sancta Catharina de Sena de la orden de los predicadores*, Alcalá de Henares, Arnau Guillén de Brocar.
- Cayuela, Anne (1996): *Le paratexte au siècle d'or*, Ginebra, Librairie Droz.
- García Aguilar, Ignacio (2009): *Poesía y edición en el Siglo de Oro*, Madrid, Calambur.
- García Bernal, Jaime (2007): «Santidad femenina y devoción barroca: el recibimiento del cuerpo incorrupto de la venerable Madre María de la Antigua en Marchena», en *Actas de las XI Jornadas sobre Historia de Marchena. La mujer en la historia de Marchena*, Marchena, Ayuntamiento de Marchena, pp. 77-119.
- Gertrudis de Helfta (1599): *Insinuationum diuinae pietatis libri quinque in quibus vita, & acta Sanctae Gertrudis Monialis Ordinis Sancti Benedicti...*, ed. Juan de Castañiza, Madrid, herederos de Juan Íñiguez de Lequerica.
- (1603): *Libro intitulado Insinuacion de la Divina Piedad reuelado a Sancta Gertudis, monja de la orden de Sant Benito*, Leandro de Granada (trad.), Salamanca, Diego Cussio.
- Herpoel, Sonja (1999): *A la zaga de Santa Teresa. Autobiografías por mandato*, Ámsterdam, Rodopi.
- Laurent, Hyacinthus O. P. (ed.) (1942): *Fontes Vitae S. Catharinae Senensis historici. IX, Il Processo Castellano*, Milán, Bocca.
- Leandro de Granada (1607): *Luz de las maravillas que Dios ha obrado desde el principio del mundo en las almas de sus profetas y amigos assi en la ley natural y escrita como en la evāgelice de gracia...*, Valladolid, herederos de Diego Fernández de Córdoba.
- Luongo, F. Thomas (2012): «The Historical Reception of Catherine of Siena», en Carolyn Muessig, G. Ferzoco, y B. Mayne Kienzlec (eds.), *A Companion to Catherine of Siena*, Leiden, Brill, pp. 23-45.
- María de la Antigua (1678): *Desengaño de religiosos y de almas que tratan de virtud*, Sevilla, Juan de Cabezas.
- María de Santo Domingo (c. 1518): *Libro de la oración*, Zaragoza, Jorge Coci, http://www2.uned.es/bieses/libros-pdf/M-Sto_Dom.pdf.
- Mazzoni, Cristina (2010): «Angela of Foligno», en Alistair Minnis y Rasalyn Voaden (eds.), *Medieval Holy Women in the Christian Tradition c. 110-c. 1500*, Turnhout, Brepols, pp. 581-600.
- Meizoz, Jérôme (2016): «¿Qué entendemos por postura?», en Aina Pérez Fontdevila y Meri Torras Francés (eds.), *Los papeles del autor/a. Marcos teóricos sobre la autoría literaria*, Madrid, Arco/Libros, pp. 187-204.
- Pérez García, Rafael M. (2005): *Sociología y lectura espiritual en la Castilla del Renacimiento, 1470-1560*, Madrid, Fundación Universitaria Española.
- Poutrin, Isabelle (1995): *Le voile et la plume, autobiographie et sainteté féminine dans l'Espagne moderne*, Madrid, Casa de Velázquez.
- (2018): «Autobiographies», en Nieves Baranda y Anne J. Cruz (eds.), *The Routledge Companion to Early Modern Spanish Women Writers*, Londres/Nueva York, Routledge, pp. 663-673.
- Premat, Julio (2006): «El autor: orientación teórica y bibliográfica», *Cuadernos LIRICO. Revista de la red interuniversitaria de estudios sobre las literaturas rioplatenses contemporáneas en Fran-*

- cia, 1, pp. 311-322.
- Rubial García, Antonio y Doris Bienko de Peralta (2003): «La más amada de Cristo. Iconografía y culto de santa Gertrudis la Magna en la Nueva España», *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 83, pp. 5-54.
- Sánchez Lora, José Luis (1988): *Mujeres, conventos y formas de la religiosidad barroca*, Madrid, Fundación Universitaria Española.
- Sanmartín Bastida, Rebeca (2012): *La representación de las místicas: sor María de Santo Domingo en su contexto europeo*, Santander, Real Sociedad Menéndez Pelayo.
- (2013): «La construcción de la santidad en María de Santo Domingo: La imitación de Catalina de Siena», *Ciencia Tomista*, 140, 450, pp. 141-160.
- Teresa de Jesús (1583): *Tratado que escribió la madre Teresa de Jesús a las hermanas religiosas de la orden de Nuestra Señora del Carmen*, Évora, viuda de Andrés de Burgos
- (1588): *Libros de la madre Teresa de Jesús*, ed. Luis de León, Salamanca, Guillelmo Foquel.
- Vauchez, André (2017): *Catalina de Siena: vida y pasiones*, Barcelona, Herder.
- Velasco, Sherry (1995): «Scatological Narratives in the Kitchen of sor María de la Antigua», *Letras femeninas*, 21,1-2, pp. 125-137.
- Zanini, Lina (ed.) (2000): *Bibliografia analitica di S. Caterina da Siena*, Roma, Centro Nazionale di Studi Cateriniani, <http://www.centrostudicateriniani.it/es/>.

MUJERES VIRTUOSAS: EL MODELO DE LAS BIOGRAFÍAS FEMENINAS EN LAS DINASTÍAS MING (1368-1644) Y QUING (1664-1911)

ZHILING DUAN
Universidad de Huelva

El papel de la mujer en la historia y la literatura chinas es mucho más amplio de lo que podría suponerse en principio. Sin embargo, la investigación en este campo nos desvela que la mayoría de los registros biográficos femeninos están abordados desde el patrón tradicional masculino. Pero ello no implica que el papel de las mujeres en la historia literaria no merezca una atención más detallada.

A principios del siglo I a. C., Liu Xiang (77-6 a. C.),¹ un escritor de la dinastía Han (206 a. C.-8 d. C.), recopiló una serie de historias sobre mujeres ejemplares, titulada *Lienüzhuan* o *Biografías de Mujeres Virtuosas*. Esta recopilación adquirió gran importancia a lo largo de los siglos, generando todo tipo de imitaciones y reediciones. A lo largo de las 105 biografías que conforman el *textus receptus* de esta obra desfila un gran número de anécdotas, en las que se muestra lo relevante que fue el papel histórico y político de la mujer en la antigüedad china.² Como referencia temporal para el lector occidental,

¹ Liu Xiang (77-6 a.C) fue un funcionario estatal, erudito y escritor que vivió durante la dinastía Han. Entre sus intereses se encuentran la historia, la literatura y la astronomía. Es particularmente conocido por su trabajo bibliográfico al catalogar y editar la enorme biblioteca imperial. Liu Xiang fue un prodigioso compilador y escritor de historias y otras obras, que reunió en el *Zhan Guo Ce* (战国策, *Estrategias de los Reinos Combatientes*), en el *Xinxu* (新序, *Nuevos Prefacios*), en el *Shuoyuan* (說苑, *Jardín de las Historias*), en el *Lienü Zhuan* (列女传, *Biografías de Mujeres Ejemplares*) y probablemente en el *Liexian Zhuan* (una hagiografía taoísta).

² Véase César Guardado Paz, «La posición de la mujer en la historia intelectual china: visiones retrospectivas para el valor de la ética confuciana en el discurso feminista chino», *Revista Internacional de Ciencias Humanas*, 3, 2 (2014), pp. 35-44, <http://journals.epistemopolis.org/index.php/humanidades/article/view/725/295>.

cabe señalar que en Europa esta tradición de recopilación biográfica exclusivamente femenina no comienza hasta el siglo XIV con Giovanni Boccaccio (1313-1375). Su obra *De mulieribus claris*, que se considera la primera recopilación biográfico-literaria de mujeres en Occidente, repasa la historia de 106 mujeres, elogia los logros intelectuales de las mismas, así como su nobleza moral y su creatividad, y refleja las primeras perspectivas humanistas de las mujeres. Aunque estos dos escritores estén geográficamente separados por miles de kilómetros y alejados en el tiempo por casi 15 siglos, hay que destacar que, en los dos casos, a ambos autores les cupo la labor de modelar una imagen icónica de las mujeres que, de una manera u otra, ha pervivido durante generaciones. Los modelos abordados en ambas compilaciones cubren una amplia gama de mujeres, tanto nobles como plebeyas. Aunque se trate de dos antologías con obvias diferencias, pues pertenecen a períodos sociales e históricos diferentes y a culturas alejadas entre sí, en su influencia posterior son equiparables, así como en muchos rasgos de las imágenes femeninas que recogen.

Cabe mencionar, en primer lugar que, tanto Liu Xiang como Boccaccio comparten en gran medida cierto concepto de “virtud” femenina.³ Para el escritor chino, las mujeres virtuosas presentan unos rasgos morales reconocidos por la cultura confuciana, como la lealtad, la piedad filial, la castidad o la inteligencia, y, en función de tales virtudes, se erigen en modelos pedagógicos. Merece mencionarse también que las cualidades destacadas de las mujeres virtuosas reconocidas por Liu Xiang en el *Lienüzhuán* tienen una mayor amplitud que las recogidas por sus propios seguidores en épocas posteriores. Las biografías de su antología muestran un abanico amplio de virtudes más allá de las esperables, e incluyen, entre otras muchas, el coraje, el patriotismo, la elocuencia, la responsabilidad pública, la lealtad filial y hasta el talento económico. Veamos algunos ejemplos.

Como modelo de lealtad, puede señalarse el caso de la nodriza del príncipe del reino Wei, que Liu Xiang incluye en la lista de mujeres virtuosas del *Lienüzhuán*. La tal nodriza se negó a aceptar las recompensas del reino Qin a cambio de la vida del príncipe después de la caída de Wei. Finalmente, murió por varias flechas en defensa de su joven amo. En *De mulieribus claris*, también podemos encontrar figuras heroicas femeninas similares, como la doncella de la princesa Harmonía, que murió por salvar a su ama durante la rebelión real.⁴

La castidad, una de las virtudes esenciales de la mujer virtuosa por excelencia, fue, a tenor de numerosos datos literarios e históricos, bastante más reconocida entre los seguidores posteriores de Liu Xiang. Así, a finales de las eras feudales de China (las

³ Véase Li Xingxing, «Una comparación de imágenes femeninas en *Lienüzhuán* y *De mulieribus claris*», *Journal of Xinzhou Teachers University*, 31, 6 (2015), pp. 95-99 = 李星星《列女传》与《名女》中女性形象比较 [J]. 忻州师范学院院报, 第31卷, 第6期, 2015年12月, pp. 95-99.

⁴ Véase Giovanni Boccaccio, *De mulieribus claris*, trad. Xiao Jin, China Social Sciences Press, Beijing, 8 (2003), p. 195 = 薄伽丘.《名女》[M]. 肖聿, 译. 北京:中国社会科学出版社, 8 (2003), p. 195.

dinastías Ming, 1368-1644, y Qing, 1644-1911), la valoración de la castidad redujo a estas mujeres ejemplares a un ámbito casi exclusivamente carnal en el que no se apreciaban sus posibles méritos intelectuales. La mayoría de estas mujeres no dudaron en defender con la muerte su reputación como mujeres castas.⁵ Fue el caso de la esposa de Qiliang (?-500 a. C.), que se suicidó ahogándose en un río como muestra de lealtad a su marido, muerto en un debate. Un caso similar de defensa de la castidad en la obra de Boccaccio es el de Gilbo, cautiva griega que saltó al mar para evitar su violación por los marineros. O el más célebre de Dido, reina de Cartago, que, según una de las versiones de su muerte, frente a la proposición matrimonial de Eneas, fue fiel al difunto Siqueo y terminó con su vida hundiéndose un puñal en el pecho para preservar su castidad.⁶

El patriotismo tiene un modelo en la historia de la mujer anónima del distrito *Qishi*, perteneciente al reino *Lu*. Además de ocuparse de los quehaceres domésticos como las demás mujeres de la época, le preocupaba el futuro del reino *Lu*, debido a que el rey el mismo era ya anciano, mientras que el príncipe heredero era aún demasiado joven para reinar. Su sentimiento de defensa de la patria es encomiable en una época de tradición confuciana en la que el derecho masculino dominaba el criterio y la vida de las mujeres. La importancia de esta historia se revela en el hecho de que, casi dos mil años después, Qiu Jin (1875-1907)⁷ adaptó también la historia de la mujer de *Qishi* para expresar sus preocupaciones por la crisis nacional china a principios del siglo xx.

Otro ejemplo destacable de las biografías recogidas en el *Lienüzhuan* es el de Ban Zhao, mujer que destacó por su gran sabiduría y talento. Ayudó a su hermano a escribir *Hanshu*⁸ y contribuyó grandemente a la educación de las mujeres. Ban Zhao también escribió *Nüxun* o *Instrucciones para las Mujeres*. Este libro moralista confuciano aconseja a las mujeres ser obedientes y respetuosas con el propósito principal de mantener la armonía familiar, un concepto muy respetado en la antigua China. El libro también indica que las mujeres deben estar bien educadas para que puedan servir mejor a su esposo. Con su marido en la cima de la pirámide de autoridad, o su padre si no estuviera casada, se suponía que una mujer debía mostrar el respeto apropiado a sus hermanos, cuñados, padre, suegro y otros parientes varones. Según ella, “nada es mejor que la

⁵ Véase Katherine Carlitz, «Desire, Danger and the Body: Stories of Woman's Virtue in Late Ming China», en Christina K. Gilmartin (ed.), *Engendering China: Women, Culture, and the State*, Cambridge/Londres, Harvard University Press, 1994, pp. 101-124.

⁶ Véase Giovanni Boccaccio, *op. cit.*

⁷ Qiu Jin (1875-1907) fue una revolucionaria, feminista y escritora china. Qiu fue ejecutada después de un levantamiento fallido contra la dinastía Qing, y es considerada una heroína nacional en China.

⁸ *Hanshu*: El *Libro de Han* o la *Historia de los Ex Han* es una historia de China terminada en el 111 que cubre la dinastía Occidental o Antigua Han desde el primer emperador en el 206 a. C. hasta la caída de Wang Mang en el año 23 a. C. También es conocida como el *Libro de los antiguos Han*. El trabajo fue compuesto por Ban Gu, un funcionario de la corte, con la ayuda de su hermana Ban Zhao, continuando el trabajo de su padre, Ban Biao. Es la mejor fuente, a veces la única, para muchos temas de este período. Un segundo trabajo, el *Libro de los Han posteriores*, cubre el período oriental de Han, de 25 a 220, y fue compuesto en el siglo v por Fan Ye (398-445).

obediencia que sacrifica la opinión personal”.⁹ Una teoría revisionista moderna afirma que el libro es una guía para enseñar a las mujeres a evitar el escándalo en su juventud, para que, de ese modo, puedan convertirse en poderosas viudas. Este tratado sobre la educación de la mujer estaba dedicado a las hijas de la familia de Ban Zhao, pero se distribuyó de inmediato en la corte real de su época. Fue muy popular durante siglos en China como guía de conducta femenina.

La influencia del modelo de biografía femenina del *Lienüzhuan* produjo posteriormente dos tradiciones: por un lado, la de las “mujeres puras y honestas sexualmente”; por otro, la de las “mujeres virtuosas y bellas”. El desarrollo de estas dos tradiciones dio lugar a distintos estilos y propósitos: los casos de las “mujeres puras y honestas sexualmente” suelen aparecer en escritos históricos oficiales como ejemplos, a menudo, de la autodisciplina en la ética confuciana; los de las “mujeres virtuosas y bellas” se encuentran en su mayoría en recopilaciones privadas, como ejemplos de los sentimientos femeninos íntimos y de la fuerte personalidad de estas mujeres.¹⁰

Sin embargo, en las dinastías Ming (1368-1644) y Qing (1644-1911), esta tradición biográfica de mujeres experimentó un cambio fundamental, pues los ejemplos seleccionados comienzan a enfatizar cada vez más la estricta regulación de las características morales y sexuales de las mujeres. La virtud de las mujeres se limita ya, casi exclusivamente, a un criterio único de lealtad como esposa.

Las agitaciones sociales, fruto de los cambios de dinastías mediante guerras incesantes, así como el establecimiento del sistema de recompensas para las mujeres viudas y virtuosas, fortalecieron una imagen más limitada de la mujer virtuosa en las obras literarias y en las crónicas locales. A partir de la dinastía Ming (1368-1644), con la perfección de un sistema moral que discriminó a las mujeres, la lealtad filial se convirtió en casi la única virtud mediante la cual las mujeres podían lograr la “fama”. Eso hizo que las biografías de las mujeres virtuosas moral y sexualmente disfrutaran de una gran popularidad.¹¹ Esto provocó un crecimiento desbordado de la adoración casi enfermiza a la pureza sexual y moral femenina.

En vista de lo anterior, se puede afirmar que las biografías de mujeres en las dinastías Ming y Qing, en comparación con las dinastías anteriores, fueron limitadas en la selección de sus modelos. Pero, al mismo tiempo, es innegable que la cantidad

⁹ Dorothy Perkins, *Encyclopedia of China: The Essential Reference to China, Its History and Culture*, Nueva York, Roundtable Press, 2000, p. 25.

¹⁰ Véase el artículo de Qian Nanxiu, «“Lie Nü” y “Xian Yuan”: dos tradiciones de escrituras biográficas de mujeres chinas», en You Jianming, Hu Ying, Ji Jiazhen (eds.), *Phoenix Library Overseas Chinese Study Series: Re-read the Life Story of the Chinese Women* (Chinese Edition), Nanjing, Jiangsu People’s Publishing House, 2012, pp. 84-87 = 钱南秀, “列女”与“贤媛”: 中国妇女传记书写的两种传统, 收录于游鉴明, 胡缨, 季家珍(主编). 重读中国女性生命故事 [M]. 江苏人民出版社, 南京, 2012, pp. 84-87.

¹¹ Véase Katherine Carlitz, «The social uses of Female Virtue in Late Ming Editions of the *Lienüzhuan*», *Late Imperial China*, 12, 2 (1991), pp. 117-148.

y variedad de las biografías femeninas que aparecieron en este período es considerable. Así, por un lado, la mencionada adoración de la pureza sexual y moral promovió la recopilación de biografías de “mujeres puras y honestas sexualmente” en distintas localidades, ya que el gobierno y las familias reconocían la virtud de estas mujeres erigiéndolas en modelos y construyendo en su honor el llamado *Paifang*, un estilo de puerta de la arquitectura tradicional china. Y, por otro lado, comenzaron a adoptarse otras formas literarias, como novelas, *Xiqu* (óperas chinas), prosas o epitafios para la redacción de las biografías.

Un caso revelador en tal sentido es la historia de Du Shiniang, una de las prostitutas más famosas durante el reinado del emperador Wan Li, de la dinastía Ming (1368-1644). Du se enamoró del hijo de un oficial, de apellido Li. Los amados se unieron después de que Du fuera liberada del burdel. Sin embargo, esta historia no se convirtió en el esperable cuento de hadas con final feliz. Tras haber convivido como marido y mujer durante un período, Li vendió su esposa a un rico hombre de negocios, debido al temor de que su padre no aceptara su matrimonio con una prostituta. Finalmente, Du se arrojó a un río y se suicidó después de saber que había sido traicionada por su amado. La historia de Du Shiniang fue novelada por Feng Menglong, un escritor de la dinastía Ming; posteriormente también fue adaptada como ópera china, lo que hizo que su popularidad se extendiese a siglos posteriores. La historia de Du Shiniang presenta también otra novedad en el ámbito de las biografías de mujeres en la dinastía Ming y Qing: es la biografía de una prostituta. Estas biografías de prostitutas se distribuían públicamente y eran objeto de comentarios en su época, y, como la mayoría, también son obras de autores masculinos que ofrecen un retrato idealizado de las prostitutas, sobre todo mediante la virtud de la lealtad. Pero esta lealtad es diferente, pues no se basa en la unión nupcial, sino en la devoción absoluta de la cortesana hacia su amado. Su entrega total al hombre se presenta de manera dramática: reclusión, enfermedad e incluso suicidio. Y esto coincide con las características generales reseñadas en los textos tradicionales posteriores que alaban la fidelidad de las mujeres.¹² Retomando el paralelismo con Boccaccio que indicábamos al principio, es significativo que también en el libro del autor italiano se encuentren páginas dedicadas a prostitutas. Es el caso de Leaena, a la que describe como firme e inflexible, y Boccaccio argumenta que la imagen de las prostitutas no siempre es negativa y criticada en la memoria de los lectores; de hecho, cuando son recordadas por sus virtudes, su alabanza debe ser aún mayor.¹³

¹² Véase Beverly Bossler, «Fantasies of Fidelity: Loyal Courtesans to Faithful Wives», en Joan Judge y Ying Hu (eds.), *Beyond Exemplar Tales: New Approaches to Chinese Women's Lives*, Berkeley/Los Ángeles/Londres, University of California Press, 2012, pp. 158-174.

¹³ Giovanni Boccaccio, *De mulieribus claris*, Xiao Jin (trad.), Pequín, China Social Sciences Press, 8 (2003), p. 141 = 薄伽丘.《名女》[M]. 肖聿, 译. 北京:中国社会科学出版社, 8 (2003), p. 141.

Un fenómeno obviamente relevante, pero que merecería una atención propia más detenida, es la aparición de biografías femeninas escritas por mujeres. Liu Rushi,¹⁴ una célebre cortesana de la dinastía Ming escribió breves biografías de las poetisas recopiladas en el *Liezhao shiji*.¹⁵ A finales de la dinastía Qing, una amiga de la revolucionaria Qiu Jin, que mencionamos anteriormente, escribió también una biografía de la propia Qiu. Además, a partir del siglo XVII aparecen también algunos ensayos autobiográficos escritos por mujeres.¹⁶ En líneas generales, la mayoría de las biografías de mujeres escritas por hombres se centra en proporcionar normas morales,¹⁷ mientras que no sucede con la misma intensidad en el caso de las escritas por mujeres.

Como conclusión, puede afirmarse que la literatura biográfica de mujeres en las dinastías Ming y Qing es una de las mejores fuentes para conocer el desarrollo de la imagen y la consciencia femeninas en la sociedad china. En comparación con la antología biográfica de Liu Xiang, las biografías de las mujeres de las dinastías Ming y Qing, centradas principalmente en el mérito de la castidad carnal, tenían una visión más restringida en la selección de los registros biográficos. En contraste, cabe subrayar que en Occidente escritores como Boccaccio, influidos por el pensamiento humanista, empezaron a prestar atención en sus escritos a una variedad mucho mayor de méritos femeninos.¹⁸ No obstante, de las biografías de las mujeres de las dinastías Ming y Qing puede deducirse que las mujeres salieron, al menos parcialmente, de su invisibilidad tradicional por la aparición de obras bibliográficas escritas por la mano de las propias mujeres y que ciertas cualidades gozaron de un reconocimiento social que, en cierto modo, supuso un desafío para la visión masculina, por más que la mayoría de tales escritos salieran de plumas masculinas. De manera un tanto audaz, pero no exenta de justificación, podría incluso decirse que en las dinastías Ming y Qing asistimos al nacimiento de cierta conciencia femenina, reflejada en algunos escritos biográficos e incluso autobiográficos escritos por mujeres a pesar de las restricciones morales que ellas sufrían, lo que dota a esta época de la historia china de un valor excepcional para el estudio de la configuración y el desarrollo del papel de la mujer en la larga historia china.

¹⁴ Liu Rushi (1618–1664) fue una cortesana y poeta china de la dinastía Ming que se casó con Qian Qianyi a la edad de 25 años. Junto con él, sobrevivió a la caída de la dinastía Ming, pero finalmente se suicidó debido a la muerte de su esposo.

¹⁵ *Liezhao shiji*: extensa antología de poesía con biografías adjuntas de Qian Qianyi (1582-1664), marido de Liu Rushi, y funcionario, erudito e historiador social de finales de la dinastía Ming.

¹⁶ Véase Wilt L. Idema, «Bo Shaojun and *Her One Hundred Poems Lamenting My Husband*», *NAN NÜ*, 15, 2, (2013), pp. 317-332.

¹⁷ Véase Joanna F. Handlin, «Lü K'un's new Audience: The Influence of Women's Literacy on Sixteenth-Century Thought», en Margery Wolf y Roxanne Witke (eds.), *Women in Chinese Society*, Stanford University Press, 1975, pp. 13-38.

¹⁸ Véase Li Qi, «Una profunda interpretación de las imágenes femeninas en *Decameron*», *Academic exchanges*, 4 (2007), pp. 182-185 = 李琪. 对《十日谈》中女性形象的深层解读 [J]. 学术交流4 (2007), pp. 182-185.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- Beverly Bossler (2012): «Fantasies of Fidelity: Loyal Courtesans to Faithful Wives», en Joan Judge y Ying Hu (eds.), *Beyond Exemplar Tales: New Approaches to Chinese Women's Lives*, Berkeley/Los Ángeles/Londres, University of California Press, pp. 158-174.
- Boccaccio, Giovanni (2003): *De mulieribus claris*, trad. Xiao Jin, Pequín, China Social Sciences Press, = 薄伽丘.《名女》[M]. 肖聿, 译. 北京:中国社会科学出版社, 2003.
- Carlitz, Katherine (1991): «The Social Uses of Female Virtue in Late Ming Editions of the *Lienüzhuan*», *Late Imperial China*, 12, 2, pp. 117-148.
- (1994): «Desire, Danger and the Body: Stories of Woman's Virtue in Late Ming China», en Christina K. Gilmartin (ed.), *Engendering China: Women, Culture, and the State*, Cambridge/Londres, Harvard University Press, pp. 101-124.
- Guarde Paz, César (2014): «La posición de la mujer en la historia intelectual china: visiones retrospectivas para el valor de la ética confuciana en el discurso feminista chino», *Revista Internacional de Ciencias Humanas*, 3, 2 (2014), pp. 35-44, <http://journals.epistemopolis.org/index.php/humanidades/article/view/725/295>.
- Handlin, Joanna F. (1975): «Lü'K'un's new Audience: The Influence of Women's Literacy on Sixteenth-Century Thought», en Margery Wolf y Roxanne Witke (eds.), *Women in Chinese Society*, Stanford, Stanford University Press, pp. 13-38.
- Idema, Wilt L. (2013): «Bo Shaojun and *Her One Hundred Poems Lamenting My Husband*», *NAN NÜ*, 15, 2, pp. 317-332.
- Li, Qi (2007): «Una profunda interpretación de las imágenes femeninas en *Decameron*», *Academic exchanges*, pp. 182-185 = 李琪. 对《十日谈》中女性形象的深层解读 [J]. 学术交流, 2007, pp. 182-185.
- Li, Xingxing (2015): «Una comparación de imágenes femeninas en *Lienüzhuan* y *De mulieribus claris*», *Journal of Xinzhou Teachers University*, 31, 6, pp. 95-99=李星星, 《列女传》与《名女》中女性形象比较 [J]. 忻州师范学院院报, 第31卷, 第6期, 2015, pp. 95-99.
- Perkins, Dorothy (2000): *Encyclopedia of China: The Essential Reference to China, Its History and Culture*, Nueva York, Roundtable Press.
- Qian, Nanxiu (2012): «“Lie Nü” y “Xian Yuan”: dos tradiciones de escrituras biográficas de mujeres chinas», en You Jianming, Hu Ying, Ji Jiazhen, *Phoenix library Overseas Chinese Study Series: Re-read the Life Story of the Chinese women* (Chinese Edition), Nanjing, Jiangsu People's Publishing House, pp. 84-87 = 钱南秀, “列女”与“贤媛”: 中国妇女传记书写的两种传统, 收录于游鉴明, 胡纒, 季家珍 (主编). 重读中国女性生命故事 [M]. 江苏人民出版社, 南京, 2012, pp. 84-87.

ESCRITURAS BIOGRÁFICAS DE MUJERES EN LA LITERATURA INGLESA DEL SIGLO XVII

REMEDIOS MARÍA PARTAL TORRES
Universidad de Jaén

Las mujeres en el siglo XVII se encontraban inmersas en un sistema patriarcal que las confinaba prácticamente a las labores domésticas.¹ El ejercicio del derecho estaba representado por el sexo masculino, abarcando límites de difícil acceso para las mismas, como es el hecho de poder expresarse por medio de la escritura, sin que existiese discriminación por razón de género.² La diferencia de sexo estaba claramente jerarquizada según el canon tradicional: las mujeres encuadraban la pasividad a través del silencio y la obediencia, mientras que el rol activo se asociaba con el hombre,³ ejerciendo poder respecto al sexo femenino, al que se consideraba como el más débil. Como expresa Milton, hombre y mujer son diferentes, al ser de sexos diferentes: "Not equal, as their sex not equal seemd".⁴

El concepto de inferioridad de la mujer tiene distintos focos: por ejemplo, en la tradición cristiana, la iglesia, componente de autoridad social, consideraba a las mujeres como descendientes de Eva y, por consiguiente, llevan consigo esta culpa. Esta idea está basada en una de las interpretaciones de las Sagradas Escrituras en relación con los

¹ Katharine Gillespie, *Domesticity and dissent in the Seventeenth Century: English women writers and the public sphere*, Cambridge, Cambridge University Press, 2004, p. 118.

² *The copy of a letter written by Mr Thomas Parker, pastor of the church of Newbury in New-England, to his sister, Mrs. Elizabeth Avery*, London, printed by John Field for Edmund Paxton, 1649, p. 13, <https://quod.lib.umich.edu/e/eebo2/A91430.0001.001?view=toc>.

³ Cristina Luckyj, «A moving rhetorick». *Gender and silence in Early modern England*, Manchester, Manchester University Press, 2002, p. 48.

⁴ Milton en su poema épico *Paradise lost* se refiere a la diferencia entre el sexo masculino y femenino, representados desde el punto de vista bíblico en Adán y Eva. John Milton, *Paradise lost*, ed. Alastair Fowler, Londres, Pearson Longman, 2007, p. 47.

orígenes del mundo, en la que Eva, como primera mujer, es seducida por la serpiente, haciendo que Adán coma de una fruta prohibida por el Señor.⁵ Dios la castigó de manera que daría a luz con dolor y dependería de su marido: “Multiplicaré tus sufrimientos en los embarazos. Con dolor darás a luz a tus hijos, necesitarás de tu marido y él te dominará”.⁶ Asimismo, se ha interpretado la Biblia considerando la creación de Eva como posterior e inferior a la de Adán, coincidente con el concepto que tenía la filosofía aristotélica.⁷

La inferioridad de la mujer también se intentó demostrar mediante estudios físicos. Se llegó a explicar que el funcionamiento del cuerpo era diferente entre los dos sexos, siendo la reproducción y la menstruación razones suficientes para justificarlo, al conllevar matices negativos.⁸ Este tipo de desigualdad se llegó a plasmar mediante escritos, de ahí que, por ejemplo, Lucy Hutchinson⁹ (1620-1681) en su obra *Memoirs of Colonel Hutchinson* reflejase que el conocimiento de la mujer con más sabiduría fuese incluso inferior a la del hombre:

women should watch over themselves carefully and ‘embrace nothing rashly’ since their natural ‘imbecility’ is such that ‘the most knowing’ woman is inferior in knowledge and judgement ‘to the masculine understanding of men’.¹⁰

Mayer observa la existencia de contradicción en Hutchinson, puesto que la escritora conserva ideas tradicionales, entre las que prevalecen el silencio en el sexo femenino, pero, al mismo tiempo, se expresa mediante la escritura. En palabras del estudioso: “women should remain silent and yet this woman writes”.¹¹

No todas las mujeres podían permitirse escribir en el siglo XVII, período con un bajo índice de alfabetización;¹² lo hicieron solo prácticamente aquellas que tenían una posición social acomodada, logrando así acceder a la educación.¹³ Dentro del grupo de estas escritoras, podemos distinguir entre aquellas que no expresaron descontento ante el papel social que tenían a través de la escritura, de las que sí lo hicieron, reivindicando

⁵ Mar Marcos, «Mujer y herejía en los orígenes del cristianismo», en Isabel Gómez-Acebo (ed.), *La mujer en los orígenes del cristianismo*, Bilbao, Desclée de Brouwer, 2005, pp. 97-138, p. 113.

⁶ Génesis 3 (19-20). Citado en José Luis Caravias, *Fe y dolor, respuestas bíblicas ante el dolor humano*. Bogotá, Selare, 2006, p. 21.

⁷ Sarah Gamble (ed.), *The Routledge companion to feminism and postfeminism*, Londres/Nueva York, Routledge, 2004, p. 5.

⁸ Patricia Crawford, *Blood, bodies and families in early modern England*, Londres/Nueva York, Taylor and Francis, 2004, p. 37.

⁹ Entre los diversos temas que trata Hutchinson (política, religión, etc.), se incluye el de las relaciones entre hombres y mujeres. Robert Mayer, *Lucy Hutchinson: a life of writing*, 22, 2 (2007), p. 306.

¹⁰ Citado en Neil Howard Keeble, *The cultural identity of seventeenth-century woman: A reader*, Londres/Nueva York, Routledge, 1994. p. ix.

¹¹ Robert Mayer, *loc. cit.*, p. 308.

¹² Patricia Crawford, *op. cit.*, p. 11.

¹³ Las mujeres escritoras formadas solían pertenecer a la nobleza y a la creciente burguesía (Estelle C. Linek, *The traditions of women’s autobiography from antiquity to the present*, Estados Unidos, Xlibris, 2003, p. 52).

su presencia y plasmando la situación en la que se veían inmersas, dando, por consiguiente, un paso adelante hacia la igualdad de oportunidades. Escritoras de esa época son, por ejemplo, Mary Astell, Elizabeth Johnson (1689-1752), Margaret Cavendish, Ann Lady Fanshawe, Mary Oxlie y Anne Finch, entre otras.¹⁴

Los escritos de estas mujeres fueron muy diversos¹⁵ y abarcaban ámbitos tales como la poesía, la filosofía, la medicina, la historia, diarios, etc.¹⁶ En muchos casos, sus contenidos incluían aspectos religiosos, dado que la religión ejercía un papel relevante en sus vidas. Fue especialmente a finales de siglo cuando las autoras llegaron a manifestar que, a diferencia del sexo masculino, ellas eran las “auténticas defensoras de la fe, la racionalidad y la moralidad”.¹⁷

El tema de la religión presenta vertientes que pueden dar lugar a confusión en relación con los aspectos incluidos en la Biblia y considerados como positivos o negativos hacia la mujer. Anne Stott manifiesta esta ambigüedad señalando que, a pesar de que en la Biblia se aprecien ideas de inferioridad del sexo femenino, el libro sagrado también les ofreció roles de liderazgo y oportunidad para poder expresarse y auto-realizarse:¹⁸ “The Bible [...] exhorted women to silence and submission, but also gave them role models of activators and leaders. Religion provided an opportunity for self-fulfilment and self-expression”.

Entre las distintas formas de expresión, podemos destacar la *autobiografía*¹⁹ como un medio adecuado que utilizaron algunas escritoras para mostrar la situación que vivían y, *grosso modo*, compartir sus sentimientos en relación con la desigualdad de género. Nos consta que, en algunos casos, hubo escritos que desaparecieron por algún motivo,²⁰ lo que nos permite aseverar que solo conservamos una parte de toda la escritura femenina que se llegó a escribir.

Se puede decir que los pasos de estas mujeres abrieron el camino a lo que conocemos como *feminismo* propiamente moderno, cuyo fin es la consecución de la igualdad política, jurídica y educativa entre ambos sexos,²¹ y cuya apertura tendría lugar en el

¹⁴ Véase un elenco de mujeres escritoras del siglo xvii (y también puede consultarse mujeres destacadas en otras habilidades, música, teatro, etc.) a comienzos de la Edad Moderna, en Carole Levin, Anna Riehl Bertolet y Jo Eldridge Carney (eds.), *A biographical encyclopedia of Early modern Englishwomen*, Nueva York, Routledge, 2017.

¹⁵ Los textos seleccionados a lo largo de este trabajo pueden variar respecto al formato original, dado que nos hemos centrado en el contenido de los mismos.

¹⁶ *Ibid.*

¹⁷ Sarah Apetrei, *Women, feminism and religion in Early enlightenment England*, Cambridge, Cambridge University Press, 2010, p. 17.

¹⁸ Anne Stott, «Women and religion», en Hannah Barker y Elaine Chalus (eds.), *Women's history: Britain, 1700-1850*, Nueva York, Routledge, 2005, pp. 117-118. Citado en Sarah Apetrei, *op. cit.*, p. 27.

¹⁹ Era frecuente que en el siglo xvii las mujeres comenzaran las autobiografías refiriéndose al pasado familiar, aunque normalmente de forma más breve a como lo hacían los hombres (Estelle C. Jelinek, *op. cit.*, p. 52).

²⁰ La familia podía haberlo tirado o las propias escritoras lo destruyeron en un momento dado por algún temor, entre otros posibles motivos (María del Mar Rivas Carmona, «La escritura femenina en lengua inglesa en el siglo xvii», *Hikma*, 7 (2008), p. 19, <https://www.uco.es/ucopress/ojs/index.php/hikma/article/view/5288>).

²¹ María Ángeles Cabré, *Leer y escribir en femenino*, Barcelona, UOC, 2014, p. 13.

siguiente siglo con Mary Wollstonecraft (1759-1797), considerada como la escritora que sentó dichos pilares.²² El camino por el que se salía de los moldes tradicionales no era sencillo y trajo consigo numerosas reacciones.²³ No obstante, hubo mujeres que consiguieron saltarse todas las barreras y llegaron, incluso, a publicar sus trabajos, los cuales fueron aumentando, especialmente a finales de siglo.²⁴

Como oposición a ese trayecto, cabe mencionar, por ejemplo, la crítica de Thomas Parker a su propia hermana, Elizabeth Avery, tras publicarse su libro en 1647. Parker no consideraba apropiado que sobresaliese con un papel superior al que le correspondía por el hecho de ser mujer, criticándola por su orgullo inapropiado, al querer estar en un nivel que no le correspondía, como si se creyera una diosa: “O sister! you seem to be lifted up, as if you were a goddess [...] what pride was ever to be matched with your pride?”²⁵

Ese acto lo percibe como muy atrevido en contra de las costumbres: “your printing of a Book, beyond the custom of your Sex, doth rankly”²⁶. También hubo insultos dirigidos a autoras como Margaret Cavendish, a quien se le llegó a denominar loca Madge²⁷, o a Anne Finch, señalada como soberbia y rebelde.²⁸

A continuación, presentamos y comentamos una serie de textos escritos por mujeres, en los que se evidencian expresiones que aluden a la desigualdad de género y su forma de reaccionar ante tal injusticia.

MARGARET CAVENDISH

Margaret Cavendish (1623-1673), duquesa de Newcastle, fue una de las escritoras que llegó a reflejar cómo era la vida en relación con el trato a la mujer, destacando su literatura ante la mentalidad tradicional propia de la época.²⁹ El compendio de sus escritos es variado e incluye poemas, cartas, oraciones, biografías, opiniones de carác-

²² Mary Wollstonecraft (1759-1797) sentó esos pilares un siglo después con su obra *Vindicación de los derechos de la mujer*. Mary Wollstonecraft. *Vindicación de los derechos de la mujer*, Madrid, Ediciones Istmo, 2005, p. 16.

²³ María del Mar Rivas, *En voz activa: el papel de la mujer en la ficción inglesa (xvii-xx)*, Sevilla, Ediciones Alfar, 2011, p. 26.

²⁴ A comienzos de siglo hubo pocas obras originales publicadas. Una de las mujeres que consiguió publicar en esa época fue Elizabeth Tanfield Carie, con *The tragedy of Miriam* (1613), considerada como la primera obra original publicada en Inglaterra por una mujer. Nandra Perry (2008), «The sound of silence: Elizabeth Cary and the Christian hero», *English literary Renaissance*, 38 (2008), pp. 106-141.

²⁵ Thomas Parker, *op. cit.*, 1649, p. 13.

²⁶ *Ibid.*

²⁷ No existe consenso absoluto respecto a la veracidad de si a Margaret Cavendish la señalaron de forma tan despectiva. Según Katie Whitaker postula esa denominación es una invención por parte de la crítica del siglo XIX. Citado en Weise Wendy, «Recent studies in Margaret Newcastle (2001-2010)», *English literary Renaissance*, 42 (2012), pp. 146-176.

²⁸ María del Mar Rivas, *op. cit.*, 2011, p. 26.

²⁹ Sylvia Bowerbank y Sara Mendelson (eds.), *Paper bodies: A Margaret Cavendish reader*, Peterborough, Broadview literary texts, 2000, p. 153.

ter físico o filosófico, etc. Trata temas relacionados con el movimiento, los átomos, la materia, entre otros, llegando a ser la primera mujer en ser recibida en la Royal Society de Londres.³⁰

Su perspectiva respecto a las ideas convencionales ha llegado a tener trascendencia mucho tiempo después en autoras como Louise Steward y Helen Wilcow, quienes apuntan que prefieren escribir a desempeñar el papel habitual asignado a la mujer, referente a las tareas del hogar, basándose en la frase de Cavendish: “to write with a pen than to work with a needle”.³¹

La gran diversidad literaria de la autora, unida a su forma de vestir tan particular, dio lugar a críticas en las que se la consideraba como una gran extraña.³² En su obra autobiográfica *A true relation of my birth, breeding and life*, nos muestra su capacidad para «hacer lo que ella consideraba conveniente sin tener que seguir ningún patrón establecido, lo cual nos indica que poseía un carácter muy particular, e incluso, pretendía que no se le copiara: “did dislike any should follow my fashions, for I always took delight in singularity, even in accoutrements of habits”.³³

La ambición de Cavendish forma parte de sus escritos. En *The Blazing Word* refleja el acto de poder en el universo a través de la conquista de nuevos mundos por la Emperatriz y por ella misma, quien aparece como propio personaje en forma de ficción. Refleja el hecho de querer alcanzar más, de conseguir un cambio en el universo; así pues, una vez que la heroína contrae matrimonio con el Emperador, este le proporciona el poder absoluto para gobernar el mundo de la forma que ella quiera.³⁴

Llega a compararse con hombres destacados, buscando, en cierta medida, su hueco, su presencia como «Margaret the First». Muestra la idea de que ella puede destacar, como así lo hicieron personajes masculinos, tales como “Henry the Fifth, Charles the Second”, entre otros:

I am not Covetous, but as Ambitious as ever any of my Sex was, is, or can be; which is the cause, That though I cannot be Henry the Fifth, or Charles the Second; yet, I will endeavour to be, Margaret the First: and, though I have neither Power, Time nor Occasion, to be a great Conqueror, like Alexander, or Cesar; yet, rather than not be Mistress of a World, since Fortune and the Fates would give me none, I have made One of my own.³⁵

³⁰ David Scott Kastan, *The Oxford Encyclopedia of British Literature*, Oxford/Nueva York, Oxford University Press, 2006, II, pp. 408-411.

³¹ Louise Stewart y Helen Wilcow, «‘Why hath this lady writ her own life?’: studying early female autobiography», en Ann Thompson y Helen Wilcox (eds.), *Teaching women: Feminism and English studies*, Manchester y Nueva York, Manchester University Press, 1989, p. 61.

³² Diana Acevedo-Zapata y Margaret Cavendish, «Escritura, estilo y filosofía natural», *Kriterion: Revista de filosofía*, 58, 137 (2017), pp. 271-290.

³³ Citado en Louise Stewart y Helen Wilcow, *loc. cit.*, p. 67.

³⁴ Lisa T. Sarasohn, *The natural philosophy of Margaret Cavendish: reason and fancy during the scientific revolution*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 2010, p. 164.

³⁵ Sylvia Bowerbank y Sara Mendelson (eds.), *op. cit.*, p.153.

En el prólogo al lector, Cavendish resalta su ambición por llegar a un público amplio, de manera que todo el mundo pueda leerla: "that my ambition is not onely to be Empress, but Authoress of a whole World".³⁶ Este deseo de llegar a la gran audiencia se cumplió, dado que en la actualidad aún se puede acceder a sus escritos y estos seguirán perdurando.

Resalta cualidades de los personajes masculinos, las cuales no considera superiores a las suyas, y alude a la hermosura de *Hellen*. Normalmente se ha asociado a la mujer con la belleza y a los hombres con la valentía, la fuerza, etc., como aparece en el texto. De alguna manera Cavendish, expresa el hecho de que puede tener las cualidades, asociadas tradicionalmente a la mujer, en este caso, la belleza de Helen, así como valor y fuerza, representados por héroes masculinos, tales como Ulysses o Achilles:

And in the formation of those Worlds, I take more delight and glory, then ever Alexander or Cesar did in conquering this terrestrial world; and though I have made my Blazing-world a Peaceable World, allowing it but one Religion, one Language, and one Divisions and Warrs, as this is of Peace and Tranquility; and the Rational figures of my Mind might express as much courage to fight, as Hector and Achilles had; and be as wise as Nestor, as Eloquent as Ulysses, and be as beautiful as Hellen.

Por otra parte, la duquesa de Newcastle afirma que tiene derecho a escribir como lo hicieron "hombres y mujeres". El hecho de hacer presente a la mujer mediante la escritura representa lo que aún hoy en día se intenta conseguir, haciendo un uso correcto de la lengua: esto es, conseguir que tenga presencia en todos los ámbitos, incluido el lingüístico:

But I hope my readers will not think me vain for writing my life, since there have been many that have done the like, as Cesar, Ovid, and many more, both men and women, and I know no reason I may not do it as well as they: but I verily believe some censuring readers will scornfully say, Why hath this lady writ her own life?³⁷

Enfatiza la idea de tener derecho a expresarse como lo hicieron dos conocidos escritores, César y Ovidio:³⁸ "for writing my life, since there have been many that have done the like, as Cesar, Ovid",³⁹ señalando, que ella, siendo mujer, puede hacerlo tan bien como ellos: "I know no reason I may not do it as well as they". Cavendish es consciente de lo propio que pueden pensar en su época; sabe que la gente se preguntará por qué escribe sobre su vida y no se oculta en el anonimato: «but I verily believe some censuring readers will scornfully say, Why hath this lady writ her own life?».⁴⁰

³⁶ *Ibid.*

³⁷ Sylvia Bowerbank y Sara Mendelson, *loc. cit.*, p. 63

³⁸ Margaret Cavendish Sylvia Bowerbank y Sara Mendelson, *loc. cit.*, p. 63.

³⁹ *Ibid.*

⁴⁰ Sylvia Bowerbank y Sara Mendelson, *op. cit.*, p. 63.

Expresa de forma algo sarcástica la reacción que produce el hecho de que una mujer escriba en una sociedad que no incita a que esto suceda: “Work Lady work, let writing Books alone, For surely wiser Women nere wrote one”.⁴¹ Asimismo, cuestiona si la mujer por naturaleza es inferior al hombre o es el hombre quien ha predispuesto el hecho que la mujer sea más débil que él: “Is there one true and constant «nature» of woman? Is woman naturally weak and inferior to man? Is it nature or man that makes woman weak and inferior?”⁴². A pesar de las críticas y las controversias, Cavendish se pudo permitir publicar⁴³ y dejar constancia de la capacidad de la autora para luchar y tener presencia en una sociedad tan limitada para la mujer.

ANNE FINCH

Anne Finch (1661-1720), condesa de Winchilsea,⁴⁴ fue una poeta inglesa que también expresó su insatisfacción ante el papel tradicional de la mujer, vinculada a las tareas del hogar, transmitiéndolo a través de la escritura; así pues, alude a “unusual things” al reconocer que escribir no era lo propio para la mujer.

En su literatura, refleja la imagen habitual y negativa en la que se consideraba a las mujeres como rosas, esto es, frágiles y silenciosas: “My hand delights to trace unusual things⁴⁵, And deviates from the known and common way; Nor will in fading silks compose faintly the inimitable rose”.⁴⁶ Finch era consciente que el gran problema para las escritoras del XVII era querer alcanzar el ámbito público. Sabía que no se veía bien el hecho de que esta escribiera y se saliese del espacio privado. La autora se anticipa a las críticas negativas que recibiría, anunciando esa desaprobación masculina, pero que no le impedirá llegar a publicar:⁴⁷

Did I my lines extend for publick view, How many censures, wou’d their faults persue, Some wou’d, because such words they do affect, Cry they’re insipid, empty, uncorrect. And many, have attain’d, dull and untaught The name of Witt, only by finding fault. True judges, might condemn their want of witt, And all might say, they’re by a Woman writt.⁴⁸

⁴¹ *Ibid.*, p. 6.

⁴² *Ibid.*, p. 22.

⁴³ David Scott, *op. cit.*, p. 411.

⁴⁴ Jennifer Keith, «The poetics of Anne Finch», *Studies in English literature, 1500-1900*, 38, 3 (1998), p. 477.

⁴⁵ La idea del cambio realizando lo no común está presente en la literatura de la época. Anne Finch utiliza la expresión “to trace unusual things”, la cual es muy similar a la de Dorothy Leigh, para referirse al cambio del orden normal: “changed the usual order”. Dorothy Leigh. *The mothers blessing, or, The godly counsell of a gentlewoman, not long since deceased, left behind her for her children: containing many good exhortations and good admonitions, profitable for all parents to leave as a legacy to their children* / by Mrs. Dorothy Leigh, Londres, Printed by E. Cotes for Andrew Crooke, 1656, p. 13.

⁴⁶ Citado en Virginia Woolf, *A room of one’s own and three guineas*, Oxford, Oxford University Press, 2015, p. 46.

⁴⁷ Michael Gavin, *op. cit.*, p. 633.

⁴⁸ Citado en Michael Gavin, «Critics and criticism in the poetry of Anne Finch», *ELH*, 78, 3 (2011), p. 633.

La escritora se dirige a tres poetas para expresar lo positivo que tiene el ser hombre en su sociedad, dado que escribir estaba bien visto para ellos, mientras que las mujeres estaban destinadas a agradarlos: "Happy you three! Happy the Race of Men! Born to inform or to correct the Pen To proffitts pleasures freedom".⁴⁹ Era consciente de que si estas intentaban introducirse en el terreno reservado para ellos, invadían su espacio. En este sentido, Finch utiliza la palabra "raza" refiriéndose al sexo masculino, lo cual da más énfasis a las diferencias existentes. Como expresa Virginia Woolf, los hombres serían la parte odiada y temida porque tenían el poder de impedirle hacer lo que quería, que era escribir.⁵⁰

El racismo se ha entendido como la justificación o asunción de superioridad de una parte sobre la otra.⁵¹ Durante mucho tiempo, el prejuicio racial ha diferenciado a grupos, incluso se ha llegado a pensar que la desigualdad sexual no se debe exclusivamente al componente cultural, sino también al biológico.⁵²

Elizabeth A. McCord toma una de las frases de Finch como apoyo a su investigación en la que formula una hipótesis según la cual la mujer tendría que hacerse con un estilo de escritura masculino para tener éxito, partiendo de que las mujeres escriben de forma diferente al hombre y que la sociedad es androcéntrica.⁵³ "A woman that attempts the pen, Such an intruder on the right of men, Such a presumptuous creature is esteemed".⁵⁴ La estudiosa pretende que se consiga una sociedad equitativa en la que la mujer no se vea perjudicada por la tradicional idea de superioridad masculina. Menciona la investigación realizada hasta la fecha y en la cual contribuyen de alguna forma las mujeres del siglo XVII.⁵⁵

DOROTHY LEIGH

Dorothy Leigh es conocida por su obra *The Mothers Blessing* (1616), con gran éxito en su época, hasta el punto de llegar a tener al menos diecinueve ediciones antes del año 1640. En su trabajo, se enfoca en la educación de los hijos; de ahí que la narradora aconseje sobre la elección de esposa, el papel que ha de tener la mujer y el hombre en la

<https://www.jstor.org/stable/41236561>.

⁴⁹ Virginia Woolf, *op. cit.*, p. 50.

⁵⁰ *Ibid.*

⁵¹ Ina Kerner, «Más allá de la unidimensionalidad: Conceptualizando la relación entre el racismo y el sexismo». *Sig. Fil* [online], 11, 21 (2009), pp. 187-205.

⁵² Jorge Martín Gómez Bocanegra, «Estigmación y racismo en la representación de indígenas en *El Informador* (principios del siglo XX)», en Jorge Martín Gómez Bocanegra *et al.* (eds.), *Análisis crítico del discurso: raza y género*, Guadalajara, Universidad de Guadalajara, 2006, p. 63.

⁵³ Elizabeth McCord, «Women's writing in a man's world: A review, commentary, and personal narrative», *Issues in Writing*, 3, 2 (1991), p. 131, <https://search.proquest.com/docview/1437948026?accountid=14568>.

⁵⁴ Virginia Woolf, *op. cit.*, p. 50.

⁵⁵ McCord, Elizabeth, *op. cit.*, p. 164.

familia, prácticas religiosas, etc.⁵⁶ Leigh es consciente de que el hecho de escribir le hace salir del rol «normal» de la mujer. En su texto se expone claramente la división existente entre lo que se supone ser propio del hombre y de la mujer, de ahí que se considere como lugar normal de la mujer el ámbito no literario:

the second cause, my sons, why I write unto you, (for you may think that had I had but one cause, I would not have changed the usual order of women) is needfull to be known, and my do much good For where I saw the great mercy of God towards you.

La escritora expresa el dolor que padece la mujer por culpa del sexo masculino, dado que las engañan de alguna forma con sus necias palabras:

The unchaft woman is proud, and alwayes decking her self with vanity, and delights to hearthe vain words of men, in which there is not only vanity but also so much wickednesse, that the vain words of men, and wo-mans vainesse in hearing them, have brought many wo-men to much sorrow and vexation, as woefull experience hath, and will make many of them confesse.⁵⁷

Llega incluso a mencionar a *Susana y los viejos* como ejemplo de traición y engaño de los hombres hacia la mujer:

But the women now may say, that men lie in waite wait every where to deceive us, as the Elders did deceive Susanna. Wherefore let us be as she was, chaft, watchfull, and wary, keeping company with Maids.⁵⁸

El relato de Susana y los viejos aparece en la Biblia y trata de una joven hermosa llamada Susana, que es traicionada por dos ancianos que solían impartir justicia en casa de Joaquín, su esposo. Estos buscan el momento en el que no está su marido para amenazarla con acusarla de adulterio si no tiene relaciones sexuales con ellos. Dada su negativa, la asamblea cree a estos hombres y es condenada a la lapidación. Finalmente, ante la súplica de Susana a la misericordia divina, Dios la ayuda y se descubre la mentira de los ancianos, siendo estos castigados y devuelta su honra.⁵⁹

El tema de la honra y la castidad tenía gran importancia en la época y así lo muestra Leigh en este texto, donde comprobamos que cuando se descubre la verdad queda restaurada “la honra de la casta y devota Susana”.⁶⁰ Leigh le da gran importancia a la moralidad y a la castidad como virtud que debía tener la mujer:

⁵⁶ Catharine Gray, «Feeding on the seed of the woman: Dorothy Leigh and the figure of maternal dissent», *ELH*, 68, 3 (2002), p. 563.

⁵⁷ Dorothy Leigh, *op. cit.*, pp. 27-28.

⁵⁸ *Ibid.*, pp. 28-29.

⁵⁹ Blas Sánchez, «Relecturas y creación desde la subversión: Susana y los viejos», de Mara Sanz, *Signa*, 21 (2012), p. 626.

⁶⁰ Blas Sánchez, *op. cit.*, p. 626.

I think it meet that good names be given to all women, that they might call to mind the vertues of those women, whose names they bear: but especially above all other moral vertues, let women be perswaded by this discourse, to imbrace Chastity without which, we are meer beafts, and no women.⁶¹

Es significativo que el nombre de Susana, procedente del hebreo, signifique “lirio”, “blanco”, “puro”,⁶² teniendo relación, pues, con la historia bíblica y con la idea que quiere transmitir Leigh de que la mujer sea pura y casta. La escritora intenta influenciar en las mujeres ayudándolas con lo que, a su parecer, es lo mejor para ellas: «let women be perswaded by this».⁶³

MARY ASTELL

Mary Astell (1666-1731), fue una escritora inglesa muy sensibilizada con la igualdad de oportunidades en la educación para las mujeres, llegando a considerar como “la primera feminista inglesa”.⁶⁴ Sus dos libros más conocidos son *A serious proposal to the ladies, for the advancement of their true and greatest interest* (1694) y *A serious proposal* (segunda parte) (1697). La escritora propone un modelo de institución para mujeres por el cual acceda a la educación secular y religiosa. Consideraba que las diferencias entre sexo no tienen un origen natural sino cultural, producto de la influencia patriarcal,⁶⁵ y esas ideas quedarán reflejadas en sus escritos.

Podemos observar su inconformismo ante las costumbres de su época, apuntando a los errores y los pesares que el comportamiento masculino dejaba en muchos casos en las mujeres:

Even the Men, as exact as they wou’d seem, and as much as they divert themselves with our Miscarriages, are very often guilty of greater faults, and such, as considering the advantatages they enjoy, are much more inexcusable. But I will not preten to correct their Errors.⁶⁶

Añade que ellos piensan que son superiores intelectualmente, por lo que no necesitan la aportación de escritoras (“who either are, or at least think themselves too wife to

⁶¹ Dorothy Leigh, *op. cit.*, p. 37.

⁶² Juan José, Comparán, *Raíces griegas y latinas en la lengua española*, México, Umbral, 2006, p. 218.

⁶³ Dorothy Leigh, *op. cit.*, p. 37.

⁶⁴ Mark Goldie, «Mary Astell and John Locke», en William Kolbrener y Michael Michelson (eds.), *Mary Astell: Reason, gender, faith*, Aldershot/Burglington, Ashgate, 2007, p. 65.

⁶⁵ Lisa L. Moore et al. (eds), *Transatlantic feminism in the age of revolution*, Oxford/Nueva York, Oxford University Press, 2012, p. 68.

⁶⁶ Mary Astell, *A serious proposal to the ladies, for the advancement of their true and greatest interest: in two parts. By a lover of her sex*, Londres, Printed for Richard Wilkin, 1697, p. 13.

receive Instruction from a Woman s Pen⁶⁷), aludiendo a que las historias están escritas por ellos y ellas se han mantenido ocultas, “dispute for Truth as well as Men who argue against it; histories are writ by them, they recount each others great Exploits, and have always done so”.⁶⁸

Los consejos a las mujeres forman buena parte de su literatura. Así se puede evidenciar en este fragmento en el que les aconseja que estén lo mejor que puedan dentro del ámbito que las rodea.⁶⁹

My earnest desire is, That you Ladies, would be as perfect and happy as 'tis possible to be in this imperfect state; for I love you too well to endure a spot upon your Beauties, if I can by any means remove and wipe it off.⁷⁰

Señala la idea que se tenía en la época de considerarse injustamente a los hombres como más sabios respecto al sexo femenino, viéndose este como imprudente e incapaz de actuar correctamente:

Altho' it has been said by Men of more Wit than Wisdom, and perhaps of more malice than either, that Women are naturally incapable of acting Prudently, or that they are necessarily determined to folly, I must by no means grant it; that Hypothesis would render my endeavours impertinent, for then it would be in vain to advise the one, or endeavour the Reformation of the other. Besides, there are Examples in all Ages, which sufficiently confute the Ignorance and Malice of this Asserion.⁷¹

En otra ocasión da a entender que Dios, destacándolo con letras mayúsculas, es el que realmente tiene razón por ser todopoderoso, creando igual de inteligente al hombre que a la mujer. Cabe destacar cómo hace presente a la mujer en el lenguaje, «mujeres así como hombres», papel relevante en el camino hacia la igualdad y la presencia de la mujer y el hombre a un nivel igualitario, sin discriminación de sexo:

For since GOD has given Women as well as Men intelligent Souls, why should they be forbidden to improve them? Since he has not denie us the faculty of Thinking, why shou'd we not (at least in gratitude to him) employ our Thoughts on himself their noblest object.⁷²

⁶⁷ *Ibid.*

⁶⁸ Citado en Mark Goldie, *op. cit.*, p. 2.

⁶⁹ Mary Astell, *op. cit.*, p. 16.

⁷⁰ Mary Astell, *A serious proposal to the ladies, for the advancement of their true and greatest interest: in two parts. By a lover of her sex*, Londres, Printed for Richard Wilkin, 1697, p. 13.

⁷¹ Mary Astell, *loc. cit.*, p. 16.

⁷² *Ibid.*, pp. 52-53.

Tal es la devoción de Astell a la religión y al servicio de Dios⁷³ que aconseja a la mujer no contraer el matrimonio “it is not good for a woman to marry”, oponiéndose a este dado que la mujer perdía “sus derechos políticos”;⁷⁴ pero, como apunta Kolbrener, son derechos difíciles de imaginar en esa época.⁷⁵ Al despedirse, se dirige a las mujeres mostrándoles su ayuda de una manera modesta:

«LADIES,
Your very bumble Servant.
FINIS».⁷⁶

En fin, con este estudio hemos podido comprobar que no todas las mujeres del siglo xvii aceptaron el rol tradicional que se suponía como propio para las mujeres, de ahí la presencia de escritoras que fueron capaces de expresar esa injusta desigualdad. El hecho de escribir hace que todas coincidan en romper con el esquema convencional, en el que la escritura no estaba bien visto para que lo ejerciera el sexo femenino. A través de diversos escritos hemos presenciado muestras de conformismo por parte de la mujer dentro del sistema patriarcal, así como casos donde se aprecia gran valentía para contribuir en el desarrollo de una sociedad igualitaria.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- Acevedo-Zapata, Diana (2017): «Margaret Cavendish. Escritura, estilo y filosofía natural», *Kriterion: Revista de Filosofía*, 137 (2017), pp. 271-290.
- Apetrei, Sarah (2010): *Women, feminism and religion in early enlightenment England*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Astell, Mary (1697): *A serious proposal to the ladies, for the advancement of their true and greatest interest: in two parts. By a lover of her sex*, Londres, Printed for Richard Wilkin.
- (1996): *Astell: Political Writings*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Bowerbank, Sylvia y Mendelson, Sara (eds.) (2000): *Paper bodies: A Margaret Cavendish reader*, Peterborough, Broadview literary texts.
- Cabré, María Ángeles (2014): *Leer y escribir en femenino*, Barcelona, UOC.
- Comparán, Juan José (2006): *Raíces griegas y latinas en la lengua española*, México, Umbral.
- Crawford, Patricia (2004): *Blood, bodies and families in early modern England*, Londres/Nueva York, Taylor and Francis.
- Gamble, Sarah (ed.) (2004): *The Routledge companion to feminism and postfeminism*, Londres/Nueva York, Routledge.
- Gavin, Michael (2011): «Critics and criticism in

⁷³ Mark Goldie, *op. cit.*

⁷⁴ Mark Goldie, *op. cit.*, p. 24.

⁷⁵ *Ibid.*

⁷⁶ Mary Astell, *op. cit.*, p. 120.

- the poetry of Anne Finch», *ELH*, 78, 3, pp. 633-655.
- Gillespie, Katharine (2004): *Domesticity and dissent in the seventeenth century: English women writers and the public sphere*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Gómez, Jorge Martín, Córdoba Patricia y Gerardo Cham (2006): *Análisis crítico del discurso: raza y género*, Guadalajara, Universidad de Guadalajara.
- Jelinek, Estelle C. (2003): *The traditions of women's autobiography from antiquity to the present*, Estados Unidos, Xlibris.
- Caravias, José Luis (2006): *Fe y dolor, respuestas bíblicas ante el dolor humano*. Bogotá, Selare.
- Catharine Gray (2002): «Feeding on the seed of the woman: Dorothy Leigh and the figure of maternal dissent», *ELH*, 68, 3, pp. 563-592.
- Goldie, Mark (2007): «Mary Astell and John Locke», en William Kolbrenner y Michael Michelson (eds.), *Mary Astell: Reason, gender, faith*, Aldershot/Burlington, Ashgate, 2007, pp. 65-87.
- Kastan, David Scott (2006): *The Oxford Encyclopedia of British Literature*, Oxford/Nueva York, Oxford University Press, 2006.
- Keeble, Neil (ed.) (1994): *The cultural identity of seventeenth-century woman: a reader*, Londres/Nueva York, Routledge.
- Keith, Jennifer (1998): «The poetics of Anne Finch», *Studies in English Literature, 1500-1900*, 38, 3, pp. 465-480.
- Kerner, Ina (2009): «Más allá de la unidimensionalidad: Conceptualizando la relación entre el racismo y el sexismo», *Sig. Fil* [online], 11, 21, pp. 187-205, http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1665-13242009000100007&lng=es&nrm=iso.
- Leigh, Dorothy (1656): *The mothers blessing, or, The godly counsell of a gentlewoman, not long since deceased, left behind her for her children: containing many good exhortations and good admonitions, profitable for all parents to leave as a legacy to their children / by Mrs. Dorothy Leigh*, Londres, Printed by E. Cotes for Andrew Crooke.
- Levin, Carole; Bertolet, Anna Riehl; y Carney, Jo Eldridge (eds.) (2017): *A biographical encyclopedia of early modern English women*, Nueva York, Routledge. Carole Levin, Anna Riehl Bertolet, Jo Eldridge Carney
- Luckyj, Cristina (2002): «A moving Rhetoricke: gender and silence in early modern England», Manchester, Manchester University Press.
- Mayer, Robert (2007): *Lucy Hutchinson: a life of writing*, 22, 2, pp. 305-335.
- Marcos, Mar (2005): «Mujer y herejía en los orígenes del cristianismo», en Isabel Gómez-Acebo (ed.), *La mujer en los orígenes del cristianismo*, Bilbao, Desclée de Brouwer, pp. 97-138.
- Gómez Bocanegra, Jorge Martín (2006): «Estigmatización y racismo en la representación de indígenas en *El informador* (principios del siglo xx)», en Jorge Martín Gómez Bocanegra, Gerardo Gutiérrez Cha y Patricia Córdova Abundis (eds.), *Análisis crítico del discurso: raza y género*, Guadalajara, Universidad de Guadalajara, pp. 59-133.
- McCord, Elizabeth (1991): «Women's writing in a man's world: A review, commentary, and personal narrative», *Issues in Writing*, 3, 2, pp. 130-173, <https://search.proquest.com/docview/1437948026?accountid=14568>.
- Milton, John (2007): *Paradise lost*, ed. Alastair Fowler, Londres, Pearson Longman.
- Moore, Lisa, Joanna Brook y Caroline Wigginton (eds.) (2012): *Transatlantic feminism in the age of revolution*, Oxford/Nueva York, Oxford University Press.
- Moore, Lisa L. et al. (eds.), *Transatlantic feminism in the age of revolution*, Oxford/Nueva York, Oxford University Press, 2012.
- Parker, Thomas (1649): *The copy of a letter written by Mr Thomas Parker pastor of the church of Newbury in New-England, to his sister, Mrs Elizabeth Avery*, Londres, printed by John Field for Edmund Paxton, <https://quod.lib.umich.edu/e/eebo2/A91430.0001.001?view=toc>.
- Perry, Nandra (2008): «The sound of silence: Elizabeth Cary and the Christian hero», *English Literary Renaissance*, 38, pp. 106-141.
- Rivas, María del Mar (2008): «La escritura femenina en lengua inglesa en el siglo xviii», *Hikma*, pp. 9-23, <https://www.uco.es/ucopress/ojs/index.php/hikma/article/view/5288>.

- (2011): *En voz activa: el papel de la mujer en la ficción inglesa (xvii-xx)*, Sevilla, Ediciones Alfar.
- Sánchez, Blas (2012): «Relecturas y creación desde la subversión: *Susana y los viejos*, de Mara Sanz», *Signa*, 21, pp. 625-649.
- Sarasohn, Lisa (2010): *The natural philosophy of Margaret Cavendish: reason and fancy during the scientific revolution*, Baltimore, Johns Hopkins University Press.
- Stewart, Louise y Wilcox, Helen (1989): «'Why hath this lady writ her own life?': studying early female autobiography», en Ann Thompson y Wilcox, Helen (eds.), *Teaching women: Feminism and English studies*, Manchester/Nueva York, Manchester University Press, pp. 61-71.
- Stott, Anne (2005): «Women and religion», en H. Barker y E. Chalus (eds.), *Women's history: Britain, 1700-1850*, Nueva York, Routledge.
- Weise, Wendy (2012): «Recent studies in Margaret Cavendish, duchess of Newcastle (2001-2010)», *English literary renaissance*, 42, pp. 146-176.
- Wollstonecraft, Mary (2005): *Vindicación de los derechos de la mujer*, Madrid, Istmo.
- Woolf, Virginia (2015): *A room of one's own and three guineas*, Oxford, Oxford University Press.

LA VIDA DE QUEVEDO POR PABLO DE TARSIA: UN DISCURSO APOLOGÉTICO¹

M.^a ROCÍO LEPE GARCÍA
Universidad de Huelva

La *Vida de don Francisco de Quevedo y Villegas* es la primera biografía exenta que sale a la luz sobre el célebre escritor, poco después de su muerte, en el año 1663. La obra es creación del teólogo napolitano, Pablo Antonio de Tarsia, quien llegó a la península procedente del reino de Nápoles en torno a 1645, coincidiendo en fecha aproximada con el óbito de don Francisco de Quevedo. El interés por esta semblanza biográfica estriba en varios aspectos fundamentales: la *Vida* es la primera biografía existente sobre don Francisco de Quevedo, y por tanto, el primer documento pergeñado sobre su vida, al margen de su mayor o menor rigor documental. Constituye, por otro lado, el punto de partida de los estudios biográficos posteriores realizados sobre el autor. La lista de estudios es dilatada tras la obra de Tarsia, con aportaciones tan valiosas como las de Aureliano Fernández Guerra,² Ernest Mérimée,³ Luis Astrana Marín,⁴ Ángel González Palencia,⁵ James O. Crosby,⁶ Antonio López Ruiz⁷ o Pablo Jauralde Pou,⁸ entre otros.

¹ Este artículo se encuadra dentro del proyecto *Vida y escritura, I* (FF12015-63501-P).

² *Obras de Don Francisco de Quevedo Villegas*, ed. Aureliano Fernández Guerra, Biblioteca de Autores Españoles, 23, 48, Madrid, Rivadeneyra, 1852-1859.

³ Ernest Mérimée, *Essai sur la vie et les œuvres de Francisco de Quevedo (1580-1645)*, París, Picard, 1886.

⁴ Luis Astrana Marín, *La vida turbulenta de Quevedo*, Madrid, Gran Capitán, 1945.

⁵ Ángel González Palencia, *Pleitos de Quevedo con la villa de La Torre de Juan Abad*, BRAE, 14 (1927), pp. 495-519.

⁶ James O. Crosby, «Quevedo's alleged participation in the Conspiracy of Venice», *HR*, 23 (1955), pp. 259-273; «Quevedo and the court of Felipe III», *PMLA*, 42 (1956), pp. 1117-1126; «Nuevos documentos para la biografía de Quevedo», *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, 34 (1958), pp. 229-261; «Noticias y documentos de Quevedo», *Hispanófila*, 1958, No. 4. 3-22; James O. Crosby y Pablo Jauralde, *Quevedo y su familia...*, Madrid, Edad de Oro, 1992.

⁷ Antonio López Ruiz, *Tras las huellas de Quevedo (1971-2006)*, Almería, Universidad de Almería, 2008.

⁸ Pablo Jauralde Pou, *Francisco de Quevedo (1580-1645)*, Madrid, Castalia, 1999.

Como indica este último en el prólogo de su profunda investigación sobre Francisco de Quevedo, “la historia de Tarsia fue el primer escalón que la crítica debió remontar para ir desmenuzando la compleja biografía”.⁹ En tercer lugar, la relación es fruto de un escritor contemporáneo a Quevedo y vinculado afectivamente a la familia, como prueba la dedicatoria a su sobrino y heredero del mayorazgo don Pedro Aldrete Carrillo, quien se erige en la principal fuente documental de su *Vida*. Y, en último lugar, la creación resulta de especial interés por el carácter apologético del discurso. Tarsia se instituye en adalid del célebre escritor en su doble faceta literaria y personal, en un reseñable tono encomiástico que impregna todo el discurso. Uno de los objetivos de este artículo consiste precisamente en discernir la verdad de la ficción en el relato, teñido de literatura, y mostrar los mecanismos discursivos empleados por su autor en la alabanza del biografiado.

Pablo Antonio de Tarsia publica la *Vida de don Francisco de Quevedo y Villegas*¹⁰ en Madrid, en el año 1663, en la imprenta de Pablo de Val, aunque seguramente debía de tenerla acabada y preparada para la imprenta un año antes, tal como se colige de los preliminares. Respecto al proceso de documentación y redacción, Tarsia debió de comenzar a componer la obra en torno al año 1658, cuando se desplazó a la Torre de Juan Abad para visitar la casa del sobrino y heredero de Quevedo, don Pedro Aldrete.¹¹ El bosquejo biográfico se reeditará posteriormente a partir del siglo XVIII inserto en el conjunto de las obras completas de Quevedo: en 1726, en casa de Juan Bautista Verdussen;¹² en 1729, en la oficina de Antonio Sanz;¹³ en 1772, en *Vida y obras póstumas*, editado por Joachin Ibarra;¹⁴ y en 1792, en la imprenta de Antonio de Sancha.¹⁵ En el siglo XIX, Francisco de Paula Mellado incluirá la *Vida* en *Las obras festivas de don Francisco de Quevedo y Villegas*, publicadas en 1844.¹⁶ Y en el siglo XX, Luis Astrana Marín insertará la biografía en *Obras completas de don Francisco de Quevedo Villegas: en verso*, fechadas en 1932.¹⁷ En los últimos años del siglo contamos con un par de ediciones facsímiles: las de Melquíades Prieto Santiago y Felipe Pedraza salidas a la luz en 1988 y 1997¹⁸ (esta última es la que hemos empleado en el estudio) y, recientemente, en 2008 ha salido a la luz una edición facsímil

⁹ *Ibid.*, p. 11.

¹⁰ Pablo de Tarsia, *Vida de don Francisco de Quevedo y Villegas*, Madrid, Pablo de Val, 1663.

¹¹ Comparten esta opinión F. Elías de Tejada, quien establece la hipótesis de su redacción entre 1658 y 1662 (*Nápoles hispánico*, vol. IV, («Las Españas argénteas»), Sevilla, 1961, p. 569; y Manuel Ángel Candelas Colodrón, «La fama póstuma de Quevedo en los paratextos de sus obras impresas y en la biografía de Pablo de Tarsia», *Studia aurea*, 11, 2017, p. 379.

¹² *Obras de don Francisco de Quevedo*, Amberes, Juan Bautista Verdussen, 1726, tomo IV.

¹³ Con el título de *Obras póstumas y vida*.

¹⁴ Madrid, por Joachin Ibarra, 1772, tomo VI.

¹⁵ Pablo Antonio de Tarsia, *Vida de don Francisco de Quevedo*, Madrid, Antonio de Sancha, 1792.

¹⁶ *Las obras festivas de don Francisco de Quevedo y Villegas*, Madrid, Imprenta de Francisco de Paula Mellado, 1844.

¹⁷ *Obras completas de don Francisco de Quevedo Villegas: en verso*, anotación y selección de Luis Astrana Marín, Madrid, Aguilar, 1932.

¹⁸ Pablo de Tarsia, *Vida de don Francisco de Quevedo y Villegas*, ed. Melquíades Prieto Santiago y Felipe Pedraza, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 1997.

de la editorial Órbigo.¹⁹ Por último, en 2015, el esbozo biográfico ha sido traducido al italiano y editado por la editorial Congedo en la ciudad de Galatina.²⁰

La obra consta de unos preliminares: la dedicatoria a don Pedro Aldrete, de especial relevancia por la información que aporta, así como por la detallada aportación genealógica del dedicatario y la identificación metafórica del libro con una efigie conmemorativa de Quevedo como las que los nobles colocaban en sus casas para recordar a sus antepasados. A este documento inicial hay que añadir otros paratextos de menor extensión, tales como la suma de las aprobaciones, licencia y privilegio; la suma de la tasa, a cinco maravedís cada pliego; y una breve relación de erratas. En la edición de Sancha de 1792 solo se mantiene la dedicatoria, pero como novedad el editor moderniza el sistema de graffías, subsana errores de impresión y actualiza el género de algún vocablo. El propósito, en definitiva, no es otro que actualizar y mejorar el texto original.

El cuerpo central de la obra recoge todas las anécdotas del biografiado, que permiten a Tarsia erigirlo en modelo de estudio y virtudes. De acuerdo con este propósito y la escasez de datos que poseía el autor, Martinengo justifica la elección de una estructura temática acorde “con el modelo de las biografías grecorromanas de los personajes ilustres o relatos hagiográficos, en donde los sucesos se ordenan alrededor de ejes ideológicos predeterminados para convertirse en ejemplos”.²¹ A pesar de que la semblanza carece de una estructura externa definida con rótulos y separación en capítulos,²² Martinengo establece una separación en veintitrés capítulos que van desde el nacimiento hasta la muerte de Quevedo, intercalando en el difuso recorrido cronológico los ejes temáticos que promueven el encumbramiento del autor: inclinación a los estudios literarios y filológico, a las demás ciencias, dominio de la poesía, severidad de sus costumbres, amistad con los doctos de su tiempo, obras, valedores, detractores, aficiones de filósofo, destreza en el manejo de las armas, estimación de los literatos italianos y las demás naciones, piedad y devoción a la Virgen, celo por la verdad y mesura, dichos agradables, costumbres en la Torre, su retrato y sucesos prodigiosos ocurridos después de su muerte.²³ Intercalados en este racimo de cualidades afloran varios episodios biográficos en orden temporal, tales como son el nacimiento, mocedades y genealogía; actuación en Italia bajo el mando de Osuna; peligros e incomodidades sufridos por el servicio del rey; casamiento; persecuciones y encarcelamiento en San Marcos de León; liberación, testamento y muerte. Tarsia seguramente pretendió un orden cronológico, cuyos cinco pilares básicos son: infancia y familia de Quevedo; adolescencia y estudios;

¹⁹ Pablo de Tarsia, *Vida de don Francisco de Quevedo y Villegas*, La Coruña, Órbigo, 2008.

²⁰ Pablo de Tarsia, *Vita di Francisco de Quevedo y Villegas*, trad. Inés Ravasini, Conversano, Congedo editore, 2015.

²¹ Alessandro Martinengo, «La *Vida* de Quevedo de Paolo Tarsia: discours y récit», en Víctor García de la Concha (dir.), *Homenaje a Quevedo*, Salamanca, Universidad de Salamanca, pp. 60-61.

²² Felipe Pedraza presume que probablemente Tarsia pretendió suplir esta carencia con el extenso índice del final, prólogo *Vida de Quevedo*, ed. cit., p. xiv.

²³ Alessandro Martinengo, «La *Vida de Quevedo* de Paolo Tarsia: discours y récit», art. cit., p. 62.

vida política y literaria; retirada del ámbito público; prisión, enfermedad y muerte. Pero, debido a los escasos datos biográficos que manejaba (la mayoría aportados por su sobrino don Pedro Aldrete) y el propósito apologético de la obra, termina configurando la *Vida* a partir de un tenue hilo narrativo en el que intercala todas las cualidades que hacen único y preclaro al autor tanto en el ámbito literario como personal.

Pocos datos se conocen sobre el autor de la obra, Pablo Antonio de Tarsia, hasta el momento. Sabemos que nace el 6 de mayo de 1619 en Conversano (Bari), ciudad entonces perteneciente al reino de Nápoles y, por ende, a la corona española, y que su llegada a Madrid tiene lugar en una fecha más o menos coincidente con el óbito de Francisco de Quevedo, aunque no existe ninguna noticia de ambos autores llegaran a conocerse. Confirma esta circunstancia el hecho de que todas las alusiones referentes a Quevedo en la *Vida* son indirectas, acopiadas a partir de fuentes orales y escritas. A pesar de su juventud, a su llegada a la corte española, Tarsia ya era doctor en Teología, como revela la portada de la *Oratio panegírica* publicada en 1643, y había sido abad de Sant' Antonio della Barba en su ciudad natal. También había sido miembro de la Academia napolitana de los Ociosos,²⁴ igual que Quevedo, a pesar de que el nombre de este último no aparece en ninguna relación sobre las actividades artísticas y literarias de la famosa tertulia. Es de suponer, sin embargo, que Quevedo conocía, asistía ocasionalmente y favorecía la actividad de la academia, pero debido a sus responsabilidades políticas se mantuvo alejado de ella, circunstancia que concierne con el hecho de que su actividad literaria quedara relegada a un segundo puesto en los años en que acompañó al Duque de Osuna en Nápoles. Tarsia escribió en español, italiano y, sobre todo, latín. Cuando llega a Madrid, en una edad comprendida entre los veintiséis y veintiocho años como representante de Giangirolamo II Acquaviva de Aragón, conde de Conversano, para quien redacta en su defensa un memorial político-histórico,²⁵ ya cuenta en su haber con la aludida oración panegírica en latín. Su período literario más prolífico coincide con los años siguientes a la llegada a la corte madrileña y su producción sale a la luz en su mayor parte en vida del autor, con la excepción de alguna obra póstuma, caso de *Tumultos de la ciudad y reyno de Nápoles en el año de 1647*, publicada en 1670. La Biblioteca Nacional conserva un conjunto de veintitrés ejemplares suyos, la mayoría en latín y español, entre los que se encuentran la *Vida* de Quevedo (en varias ediciones), obras políticas como el *Memorial Político-Histórico* (1657), el *Memorial al rey Felipe IV* (1652) y unos «*Elogios de las victorias de los venecianos contra los turcos*», impreso en cuatro hojas, en verso y en latín; varias obras de contenido religioso, entre ellas *Divae Virginis Insulanæ Cupersanensis historia* (1648), dedicada a la Virgen de Conversano, y una oración panegírica a San Juan Bautista, *De S. Jo. Baptistae landibus oratio panegirica* (1643); algu-

²⁴ Sobre esta academia, véase Félix Fernández Murga, *La academia napolitano-española de los Ociosos*, Instituto español de lengua y literatura, Roma, 1951, y «Francisco de Quevedo, académico ocioso», en *Homenaje a Quevedo*, *op. cit.*, pp. 45-52.

²⁵ Paolo Antonio di Tarsia, *Memorial político-histórico* (1657). De este memorial se ha extraído la obra *Giangirolamo II de Acquaviva, un barón meridional en la crisis del seiscientos*, Galatina (Lecce), Congedo, 1999.

nas composiciones de carácter biográfico, como el texto escrito a don Diego López de Haro, *Ara parentalis Didaco Lopez de Haro à Sotomayori* (1648), y al conde de Conversano, *Giangirolamo Acquaviva II: un barone meridionale nella crisi del Seicento*. A este conjunto hay que sumar alguna creación que parece no haber llegado a la imprenta, como por ejemplo las *Animadversiones ferales*, a la que se refiere el autor en tres ocasiones en la primera biografía de Quevedo.²⁶ Poco más se sabe sobre la vida de este teólogo y escritor versado en el dominio de varios idiomas e inclinado, como acabamos de ver, a los asuntos graves, sobre todo de contenido histórico, religioso y biográfico.

Una cuestión capital ante este escenario biográfico con tantos vacíos es qué pudo impulsar a Tarsia, un escritor italiano advenedizo, a embarcarse en la compleja empresa de escribir la primera biografía de nuestro afamado autor. La actual información sobre Tarsia, exigua y fragmentaria, impide apoyar cualquier tesis. Un primer arrimo a su *Vida* ayuda a decantarnos por el motivo más aparente, la celebridad de Quevedo, reconocido en el ámbito cultural y literario del momento, dentro y fuera de España. Para evidenciar ese prestigio, el napolitano menciona su relación con intelectuales europeos de la talla del humanista Justo Lipsio; los elogios de eruditos prestigiosos, como don Juan Bautista Queralta de Peralta; o los versos de poetas contemporáneos, entre ellos los dedicados por Lope de Vega en *El laurel de Apolo* «Al docto don Francisco de Quevedo».²⁷ Otro motivo de peso es que ningún escritor nacional o extranjero había acometido hasta el momento un proyecto similar sobre el autor, por lo que quedaba el campo abierto para un trabajo único.²⁸ El interés de Tarsia por Quevedo podía venir de atrás, ya que ambos autores fueron miembros de la Academia de los Ociosos de Nápoles, y el biógrafo conocía, de oídas y por los textos de los académicos, la obra y el prestigio de Quevedo antes de llegar a la capital del reino, como prueba la intercalación en la *Vida* de algunos poemas laudatorios compuestos por los miembros de la Academia napolitana a Quevedo, tales como el soneto de don Jerónimo Ribera «*Mentre spiego novello Icaro audaces*»²⁹ o los elogios en verso del secretario del duque de Módena, don Juan Perelio. Otra razón más circunstancial es de índole cronológica, puesto que la llegada a la corte del napolitano coincide a la sazón con el fallecimiento del escritor y las publicaciones póstumas de sus obras. Y a todo ello hay que sumar una gran admiración por el personaje y su obra. Lo primero le lleva a contactar con la familia para conocer más de cerca al hombre; lo segundo a empaparse de sus escritos. Este conocimiento de la obra queda reflejado de manera patente en la biografía. Tarsia cita en varias ocasiones algunos textos de sus obras. Así, por ejemplo, recoge las palabras dedicadas por Quevedo a don Martín Lafarina de Madrigal en la *Vida de Marco Bruto* por una medalla que le había regalado el abad:

²⁶ *Vida*, ed. cit., pp. 5, 54 y 57.

²⁷ *Ibid*, p. 25.

²⁸ Como apunta Manuel Ángel Candelas Colodrón (2017), solo se habían esbozado antes de la biografía ligeras pinceladas sobre el autor en los paratextos de las publicaciones de sus obras.

²⁹ *Vida*, ed. cit., p. 80.

Esta moneda preciosísima por su antigüedad me dio el abad D. Martín Lafarina de Madrigal, capellán de honor de su majestad, nobilísimo caballero siciliano. Esto debe a sus ilustres ascendientes: lo que le debemos los que en España le comunicamos son estudios muy felices, con verdadero conocimiento y uso provechoso de las lenguas griega y latina, de que sus obras detenidas en su modestia serán más venerable testimonio.³⁰

Y también lo que Quevedo dejó escrito de las mujeres en la misma obra, utilizada por el doctor Jerónimo Pardo en su invectiva contra la misoginia del autor: “la mujer es compañía forzosa, que se ha de guardar con recato, se ha de gozar con amor y se ha de comunicar con sospecha. Si las tratan bien, algunas son malas; si las tratan mal, muchas son peores. Aquel es avisado que usa de sus caricias y no se fía dellas”,³¹ y por Tarsia, en su defensa: “A este sexo ha debido siempre el mundo la pérdida y la restauración, las quejas y el agradecimiento. Mujeres dieron a Roma los reyes y los quitaron. Diolos Silvia, virgen deshonesto; quitolo Lucrecia, mujer casada y casta; el primo fue Rómulo y el postrero Tarquino”.³²

Tarsia no solo extrae párrafos de las obras en prosa, sino que incluye también en la *Vida* algunos poemas de la producción lírica de Quevedo, como los sonetos estoicos «Desacredita, Lelio, el sufrimiento»³³ y «Quiero dar un vecino a la sibila»,³⁴ el satírico «Solar y ejecutoria de tu abuelo»,³⁵ o el soneto mariano «Hoy por el mar bermejo del pecado».³⁶

El biógrafo, además, hace relación de las obras de Quevedo en términos encarecedores e indica treinta títulos del autor, entre ellos el *Parnaso español*, publicado en 1648, y anuncia la próxima aparición de *Las tres últimas musas castellanas*, que saldrían de la Imprenta Real unos años más tarde, en 1670. Tarsia menciona de igual modo algunos libros que Quevedo dejó sin publicar para que “si acaso con el tiempo salieren debajo de otro nombre, sepa la posteridad a quién ha de deber el aplauso”.³⁷ De la existencia de estos volúmenes tiene conocimiento gracias a su heredero: “Diferentes tratados he visto en el museo de su sobrino D. Pedro Aldrete de Quevedo y Carrillo, que guarda los rasgos de la pluma de su tío, con celo muy debido a la estimación que todos hacen de

³⁰ *Ibid.*, p. 78.

³¹ *Ibid.*, pp. 112-113.

³² *Ibid.*, p. 114.

³³ *El Parnaso español, monte en dos cumbres dividido, con las nueve musas castellanas*, Madrid, Imprenta de Sancha, 1794, p. 111.

³⁴ El poema se titula «Retiro de quien experimenta contraria la suerte, ya profesando virtudes, y ya vicios». Se encuentra en la Musa II, número LV (*El Parnaso español*, ed. cit., p. 106). Empieza con el principio de la sátira 3 de Juvenal «*Laude tamen vacuis quod sedem figere Cumis / destinet, atque unum civem donare Sibillae...*».

³⁵ Su título es «Aconseja a un amigo, que estaba en buena posesión de nobleza, no trate de calificarse, porque no le descubran lo que no se sabe», en *El Parnaso*, ed. cit., p. 75.

³⁶ El poema va encabezado por el título «A la concepción de Nuestra Señora con la comparación del mar Bermejo», en *Las tres musas últimas castellanas*, Madrid, Joaquín Ibarra, 1772, tomo V de *Las obras de Quevedo*, p. 230.

³⁷ *Vida*, ed. cit., p. 43.

este varón insigne”.³⁸ Y, para concluir, comenta los infructuosos intentos de publicación de esta obra inédita por parte de don Pedro: “Dejó de su letra una memoria de los libros y papeles que le habían ocultado, y aunque después de su muerte se hayan hecho por su sobrino y heredero muchas diligencias, y con censuras eclesiásticas de dos paulinas para cobrarlos, quedan todavía sepultados sin haber traza de sacarlos”.³⁹

Por último, retomando las motivaciones de Tarsia para la composición de la biografía, los estudios recientes del profesor Manuel Ángel Candelas Colodrón ofrecen una nueva visión del asunto, en este caso más interesada por parte del biógrafo, como “la pretensión de promocionarse a costa de dedicarse a autor canonizable o ya canonizado a las alturas en que Tarsia emprende el relato”⁴⁰ y la aspiración de obtener una posición de mayor reconocimiento en el panorama intelectual y literario del momento, aunque también es cierto que en el período en que escribe la biografía de Quevedo la reputación de Tarsia en la corte española estaba más que probada. Lo que sí creemos en esta dirección es que el autor napolitano, con la redacción de la vida de un autor tan reputado, pudiera pretender un reconocimiento más rotundo y de mayor proyección tanto dentro como fuera de España.

El panegírico de Quevedo había empezado tiempo atrás de diversas maneras: con el reconocimiento nacional al colocar su estatua entre otros autores célebres en los fastos de recibimiento de la reina Ana María de Austria (1649) y a través de las publicaciones que de su autor fueron viendo la luz a partir de su muerte. En esta última dirección, Tarsia continúa en la *Vida* de Quevedo la línea de reconocimiento que los autores contemporáneos habían principiado en estas ediciones póstumas. Sobre la forma en que se construye la fama póstuma de Quevedo resulta interesante el trabajo del profesor Candelas Colodrón mediante el análisis de los paratextos de las obras impresas de Quevedo a partir de 1645, entre ellas *Enseñanza entretenida*, el *Parnaso español*, *La fortuna con seso* y *La hora de todos*, *Virtud militante* y *Política de Dios*. De una u otra manera, a través de la semblanza laudatoria del autor y/o el intento de salvaguardar su perfil severo, todas estas ediciones abonaron un terreno seguro para la creación de la primera biografía panegírica de Quevedo.

En relación con el proceso creativo de la biografía, la amistad de Tarsia con don Pedro Aldrete fue clave para su composición. Quevedo, como sabemos, reparte sus papeles y objetos personales entre el Duque de Medinaceli, Francisco de Oviedo y su sobrino don Pedro Aldrete, aunque el grueso de la documentación termina en posesión de este último con el resto de la herencia. Don Pedro Aldrete es el hijo menor de su hermana Margarita, nacida dos años después de Felipa, aunque Tarsia por error la convierte en la hermana mayor. Don Francisco crea un mayorazgo para este sobrino el 25

³⁸ *Ibid.*, p. 42.

³⁹ *Ibid.*, p. 43.

⁴⁰ Manuel Ángel Candelas Colodrón, «La fama póstuma de Quevedo en los paratextos de sus obras impresas y en la biografía de Pablo de Tarsia», *Studia Aurea*, 11, p. 380.

de abril de 1645 con la condición de que tome sus apellidos Quevedo Villegas.⁴¹ Tarsia acude al legatario de los papeles para documentarse sobre el autor. De esta relación debió de surgir un gran afecto como demuestra la dedicatoria de la obra. Las palabras encomiadoras de Tarsia a don Pedro barruntan el tono del bosquejo posterior en la *Vida*. En la dedicatoria pueden espigarse comentarios tan lisonjeros como “siendo un vivo retrato de sus virtudes y letras”⁴² o “no dudo que v. m. recibirá con muy agradable semblante los deseos de mi rendimiento”.⁴³

Una de las fuentes más directas de Tarsia procede por tanto de la información facilitada por el sobrino de Quevedo, tanto oral como escrita. A ello alude el propio autor en su obra “me refirieron por cosa notable, cuando estuve en su casa de la Torre de Juan Abad”.⁴⁴ Don Pedro Aldrete seguramente le informa sobre la familia, le cuenta anécdotas, le abre su biblioteca, le muestra cartas... En su poder se encontraban con toda probabilidad algunas de las recogidas parcialmente en la biografía, como son la carta del papa Pablo V al duque de Osuna, la de este al monarca Felipe III y otra del propio rey al duque de Osuna. Y otras que solamente son mencionadas: la escrita por Justo Lipsio desde Lovaina en 1605 para que tomara la defensa de Homero;⁴⁵ del duque de Osuna a Carlos de Oria con fecha 2 de septiembre para que le proporcionara unas galeras a Quevedo en su viaje a Marsella;⁴⁶ del capitán Vinciguerra fechada el 4 de julio advirtiéndole del servicio de contraespionaje saboyano;⁴⁷ de Quevedo al presidente de Castilla solicitando ayuda médica;⁴⁸ de Juan Jacobo Chiflet enviada desde Bruselas el 20 de julio de 1629 anunciándole la estimación con que se reimprimían sus obras en Flandes y Francia;⁴⁹ del humanista Juan Queralt valorando su juicio y censura y del propio Quevedo al papa Urbano VIII el 26 de marzo de 1628 en la defensa del patronazgo de Santiago.⁵⁰ Tarsia menciona también a otros autores con los que Quevedo mantuvo correspondencia como Gaspar Scioppio, Julio César Estela, Mariano Valguarnera, Martín Lafarina, Francisco López de Aguilar Coutiño, Martín de Sevilla, Jerónimo de Ribera y Alonso Maranta, aunque no queda constancia de que consultara estas cartas. Ante tanta solicitud no resulta nada asombroso que en agradecimiento Tarsia le dedicara la biografía a don Pedro Aldrete.

⁴¹ Hubo dos testamentos: uno fechado el 25 de abril, que se redactó con mucha celeridad debido al estado de salud del escritor (en este primero crea el mayorazgo); y otro posterior, del día 26 de abril, más detallado, para asegurarse de que su hermana Felipa de Jesús reciba al cabo de cada año cincuenta ducados para su mantenimiento. Tarsia confunde la fecha de la creación del mayorazgo en su biografía trasladándola al día 26 de abril.

⁴² *Vida.*, ed. cit. f. 3v.

⁴³ *Ibid.*, f. 4r.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 31.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 19.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 64.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 72.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 92.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 17.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 52.

Otros caudales importantes para la conformación del panegírico emanan tanto de las alabanzas de los autores contemporáneos, las cuales reseñaremos más abajo en el apartado de los mecanismos discursivos, como de los episodios, anécdotas y chascarrillos que seguramente circulaban por la corte, los círculos literarios y la calle, y que conceden viveza y diversión al relato. Entre ellas, Tarsia narra en forma de chanza una anécdota sobre la deformidad de los pies de Quevedo ocurrida en la casa de unas damas. Cuenta que una de ellas al verle un pie descubierto comentó con mofa: “¡Oh qué mal pie!”; y otra respondió: “Con mal pie entraron vmds. aquí”.⁵¹ Quevedo, con gran sentido del humor, les contestó: “Yo les prometo a vs. ms., señoras mías, que otro hay peor en el corro”. Tarsia sigue así su relato: “Todos empezaron a mirarse los pies diciendo: ‘¿Cuál será?’ Después de algún rato Quevedo sacó el otro pie y dijo: ‘Este, señoras’; pues tenía el un pie más mal hecho y más torcido que el otro”.⁵² Algunos de estos episodios como el referido parecen sin lugar a dudas fruto de su propia invención, igual que la matanza de la onza,⁵³ la pugna con el maestro de armas Luis Pacheco de Narváez⁵⁴ o el enfrentamiento con un hombre el jueves santo en la puerta de la iglesia de san Martín por la ofensa a una mujer.⁵⁵ Estas anécdotas carecen de cualquier base documental y corresponden más bien a un tópico habitual en las biografías de la época.

Con este material oral y escrito, no demasiado amplio, compone Tarsia la primera biografía de Quevedo con un manifiesto propósito panegírico. Su esbozo es un permanente elogio de las virtudes y cualidades del autor, aunque en la justificación inicial de la obra establezca como principio que la ha deseado sacar “sin afeite de lisonja ni traje de pasión alguna”.⁵⁶ El encomio es el hilo conductor del discurso, ya que no queda párrafo en el texto exento de alabanza, detalle que percibe de un vistazo cualquier lector.

Tarsia es un maestro en el arte del elogio. Los mecanismos discursivos que emplea para el encumbramiento biográfico son muy diversos, desde las alabanzas de los autores contemporáneos hasta la mera exageración. Algunos de los más comunes son los siguientes:

—La *auctoritas* de los autores contemporáneos, españoles y extranjeros. Entre las alabanzas de los escritores descuellan las siguientes: Antonio Argüelles lo llama “decoro y gloria del siglo nuestro”;⁵⁷ el padre Juan Luis de la Cerda, “doctísimo en todas letras y en muchas lenguas”;⁵⁸ Justo Lipsio, “*O magnum decus Hispanorum!*” (“¡Oh mayor y más alto honor de los españoles!”);⁵⁹ Vicente

⁵¹ *Ibid.*, p. 106.

⁵² *Ibid.*, p. 106.

⁵³ *Ibid.*, pp. 60-61.

⁵⁴ *Ibid.*, pp. 59-60.

⁵⁵ *Ibid.*, pp. 61-62.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 6.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 22.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 23.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 23.

Mariner, "*hijo de Apolo y hermano de las Musas*"⁶⁰ y Francisco López de Aguilar Coutiño, "*deleite y regalo de Apolo*".⁶¹

—La apreciación generalizada de todos, con comentarios como "granjeando el aplauso de todos";⁶² "ensalzándole todos por el más singular ingenio de España"⁶³ o "fue tan general el aplauso que los napolitanos hicieron a varón tan excelso, y tan frecuentes las alabanzas con que los más eruditos celebraron su mérito, que no es posible registrarlas aquí sin hacer un gran volumen".⁶⁴

—La universalidad de su aprecio y reconocimiento. Excede al argumento anterior en la expansión y proyección más allá del territorio nacional: "dilatada opinión y aplauso que de todas las naciones";⁶⁵ "el triunfo de su ingenio en lo más público del orbe";⁶⁶ "mereciendo por ellos aplauso universal en toda Europa".⁶⁷

—La superioridad y singularidad de sus cualidades, distinguiéndose por su individualidad: "en la gracia a los antiguos y a los modernos llevó ventaja"⁶⁸ o "como fue dotado de ingenio muy claro y dócil, a pocos pasos dejaba atrasado al que más se singularizaba".⁶⁹

—La admiración de sus obras y de sus méritos intelectuales y literarios: "sobresalía con admiración de sus maestros";⁷⁰ "en quien todos fijaban los ojos, admirando su prodigioso ingenio"⁷¹ o "absortos en la admiración de sus obras".⁷²

—La hipérbole para extremar su superioridad personal y literaria. Se aprecia particularmente en todo lo relacionado con el mundo literario del autor. La biografía nos dice que llegó a tener cinco mil libros, de los que solo se conservaron casi dos mil, una cifra muy desproporcionada, ya que una buena biblioteca en el siglo xvii contaba con unos trescientos ejemplares, y si era de uso medio, con no más de sesenta o setenta volúmenes. De su afición a la escritura revela que "andando por las calles en su coche, acostumbraba llevar consigo papel y tinta para apuntar lo que podía ofrecerle su continuada aplicación, que solía traerle en el interior tan elevado"⁷³ y de la inclinación a los libros que "apenas salía alguno, cuando luego le compraba; y de los que se imprimían en España, le

⁶⁰ *Ibid.*, p. 24.

⁶¹ *Ibid.*, p. 25.

⁶² *Ibid.*, p. 65.

⁶³ *Ibid.*, p. 107.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 80.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 13.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 53.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 3.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 105.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 36.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 14.

⁷¹ *Ibid.*, p. 79.

⁷² *Ibid.*, p. 81.

⁷³ *Ibid.*, p. 33.

tributaban sus autores con un tomo”,⁷⁴ comentario nada despreciable para resaltar su estimación en el mundo literario. Con respecto a la producción literaria, Tarsia subraya su prolijidad: “ha habido opinión de algunos que fue tanto lo que escribió, que cotejando los sesenta y cinco años que vivió con lo que dejó escrito, así de molde como de mano, a cada día le cabe un pliego”;⁷⁵ e insiste bastante en la acreditación de su obra: “es excusado hacer catálogo de sus obras, pues andan entre manos de todos, y no salen del sudor continuado de las prensas tantos ejemplares, cuantos gasta la curiosidad”;⁷⁶ y, por último, expone que sus libros han sido traducidos a otras lenguas y recibidos con gran aceptación: “los libros impresos han sido recibidos con tanto aplauso de todas las naciones que algunos los han traducido en su lengua para gozar de las agudezas y sentencias engeridas en cada palabra; y muchos se han divulgado en los idiomas latino, inglés, italiano y francés”.⁷⁷

—La defensa contra sus enemigos y la inculpación de terceros son otros procedimientos ponderativos para, de manera implícita o explícitamente, destacar la inocencia del protagonista y su superioridad moral. Tarsia emplea este recurso en varias ocasiones a lo largo de su obra. Puede verse en la disputa contra Morovelli en el asunto del patronazgo de España; en la defensa contra los envidiosos “no faltó a este varón ilustre, porque por todos lados lo fuese, la fortuna que corrieron los mayores hombres del mundo en haberse levantado contra sus escritos zoilos detractadores, que con la infeliz censura de su pluma, enlutada de envidia, hicieron sobresalir más claramente lo cándido de tan soberanos ingenios”,⁷⁸ o tras la caída política del autor:

Pues como en la caída de los colosos quedan siempre oprimidos los que a su sombra se abrigan, así la borrasca del duque de Osuna, que sucedió el año de 1620, tocó algo a don Francisco, corriendo, por allegado suyo, la misma fortuna que los demás ministros que le asistieron en los sucesos de Nápoles. Nunca los grandes tropiezan, sin que para la averiguación de sus causas, queden atropellados también los inocentes, y para hacerse uno odioso, basta serlo el amigo, cuyos ejemplos a cada paso se encuentran en las historias.⁷⁹

—Por último, otra fórmula más allá del encumbramiento, es la santificación del escritor al contar que su cuerpo se descubrió incorrupto a los diez años del fallecimiento: “Habiéndose ofrecido, diez años después de la muerte de don Fran-

⁷⁴ *Ibid.*, p. 34.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 39.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 40.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 40.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 48.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 90.

cisco, abrir la bóveda para otro entierro, quisieron algunos caballeros curiosos mirar su cuerpo; y abriendo el ataúd, le hallaron entero y sin lesión, ni corrupción alguna, con grande admiración de todos”.⁸⁰ Con este comentario, el panegórico de Tarsia adquiere tintes hagiográficos.

El napolitano no solo ofrece la primera biografía de Quevedo sino también el esbozo de su primer retrato. La prosopografía se ajusta a la imagen física que conocemos del autor con sus dos defectos fundamentales: la miopía y la cojera:

Fue don Francisco de mediana estatura, pelo negro y algo encrespado, la frente grande, sus ojos muy vivos, pero tan corto de vista, que llevaba continuamente anteojos; la nariz y demás miembros proporcionados, y de medio cuerpo arriba fue bien hecho, aunque cojo y lisiado de entrambos pies, que los tenía torcidos hacia dentro, algo abultado, sin que le afease.⁸¹

Sin embargo, la etopeya dista mucho de la verdad, ya que el napolitano nos muestra a lo largo del discurso a un hombre impecable, coronado de todas las virtudes humanas. El listado es bien extenso: magnanimidad, prudencia, nobleza, fortaleza de ánimo, templanza, piedad cristiana, autenticidad, apacibilidad, gracia natural, ingenio, generosidad, paciencia... De todas estas cualidades pueden espigarse numerosos ejemplos en el texto, como el siguiente que ofrece una muestra ilustrativa de este cúmulo de virtudes:

Y siempre que entre amigos hizo memoria de este suceso, usaba de tal prudencia, que lo más que se le oía decir era motejar a los que le buscaron de descuidados, y ofreciéndosele tratar en sus obras de los que contra su vida conspiraron, los honró tanto que parecía haber recibido de ellos algún beneficio, efectos muy propios de su ánimo grande, que no consentía señal ni memoria de ofensa en su noble corazón; y supo llevar con grande igualdad todos sus trabajos, peligros, prisiones, enfermedades y pérdidas de hacienda.⁸²

Tarsia tergiversa la verdad histórica y la verdad humana de Quevedo, sabiendo en unos casos y desconociendo en otros, que incurría en un error, como sucede en las referencias a la relación matrimonial con doña Esperanza de Mendoza o su actuación política en Nápoles junto al duque de Osuna. Su propósito, en definitiva, es mostrar al mundo un retrato sublimado del autor, una práctica, por otro lado, habitual entre los biógrafos del momento.

La obra de Tarsia, con su veracidad y su ficción entrecruzadas, constituye en cualquier caso el primer testimonio escrito sobre la vida de don Francisco de Quevedo.

⁸⁰ *Ibid.*, pp. 158-159.

⁸¹ *Ibid.*, p. 151.

⁸² *Ibid.*, p. 89.

En el propósito de dilucidar qué aspectos de la biografía corresponden a la autenticidad histórica y cuáles a la ficción de su autor, apuntamos varias direcciones posibles en la investigación. En el plano sincrónico, cuatro líneas principales: el examen de las fuentes empleadas por Tarsia para discernir la verdad de la ficción en la biografía; el estudio de la simbiosis literatura y vida en Quevedo para atisbar en los textos literarios el estado y proceso personales del escritor; una mayor profundización en el estudio de la vida y obra de Tarsia que permita establecer conexiones entre ambos autores; y un análisis completo del contexto cultural esbozado por el biógrafo, aunque sabemos que esfuerzos ya realizados por la crítica han sido hasta el momento infructuosos.⁸³

En el plano diacrónico, la investigación debería abordar dos cuestiones fundamentales, que de alguna manera se superponen, pero se proyectan en diferente dirección: la impronta de la biografía en las investigaciones posteriores sobre la vida de Quevedo y un análisis evolutivo en el proceso de purgación del mito. El resultado de los estudios en ambos planos (sincrónico y diacrónico) arrojaría sin lugar a dudas mayor luz sobre la verdad histórica latente en el trabajo de Tarsia.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- Astrana Marín, Luis (1945): *La vida turbulenta de Quevedo*, Madrid, Gran Capitán.
- Candelas Colodrón, Manuel Ángel (2017): «La fama póstuma de Quevedo en los paratextos de sus obras impresas y en la biografía de Pablo de Tarsia», *Studia Aurea*, 11, pp. 371-394.
- Crosby, James O. (1955): «Quevedo's alleged participation in the Conspiracy of Venice», *HR*, 23, pp. 259-273.
- (1956): «Quevedo and the court of Felipe III», *PMLA*, 42, pp. 1117-1126.
- (1958): «Nuevos documentos para la biografía de Quevedo», *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, 34, pp. 229-261.
- (1958): «Noticias y documentos de Quevedo», *Hispanófila*, 4, pp. 3-22.
- y González Palencia, Ángel (1927): *Pleitos de Quevedo con la villa de La Torre de Juan Abad*, *BRAE*, 14, pp. 495-519.
- y Jauralde Pou, Pablo (1992): *Quevedo y su familia en setecientos documentos notariales (1567-1724)*, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid-Edad de Oro.
- Fernández-Guerra y Orbe, Aureliano (1852): *Obras de don Francisco Quevedo Villegas*, Madrid, Rivadeneyra.
- Fernández Murga, Félix (1951): *La academia napolitano-española de los Ociosos*, Instituto español de lengua y literatura, Roma.
- (1982): «Francisco de Quevedo, académico ocioso», en Víctor García de la Concha (dir.), *Homenaje a Quevedo*, Salamanca, Universidad de Salamanca.
- Jauralde Pou, Pablo (1999): *Francisco de Quevedo (1580-1645)*, Madrid, Castalia.

⁸³ Cabe destacar los estudios de Luis Astrana Marín (*La vida turbulenta de Quevedo*, op. cit.) y Alessandro Martinengo (*La astrología en la obra de Quevedo: una clave de lectura*, Madrid, Alhambra, 1983) sobre algunas personalidades del círculo napolitano de Quevedo.

- López Ruiz, Antonio (2008): *Tras las huellas de Quevedo (1971-2006)*, Almería, Universidad de Almería.
- Martinengo, Alessandro (1983): *La astrología en la obra de Quevedo: una clave de lectura*, Madrid, Alhambra.
- (1996): «La *Vida de Quevedo* de Paolo Tarsia: discours y récit», en Víctor García de la Concha (dir.), *Homenaje a Quevedo*, Salamanca, Universidad de Salamanca, pp. 59-68.
- Mérimée, Ernest (1886): *Essai sur la vie et les oeuvres de Francisco de Quevedo (1580-1645)*, París, Picard.
- Quevedo y Villegas, Francisco (1726): *Obras de don Francisco de Quevedo*, Amberes, Juan Bautista Verdussen, tomo iv.
- (1772): *Las tres musas últimas castellanas*, Madrid, Joaquín Ibarra, tomo v.
- (1794): *El Parnaso español, monte en dos cumbres dividido, con las nueve musas castellanas*, Madrid, Imprenta de Sancha.
- (1844): *Las obras festivas de don Francisco de Quevedo y Villegas*, Madrid, Imprenta de Francisco de Paula Mellado.
- (1852-1859): *Obras de Don Francisco de Quevedo Villegas*, ed. Aureliano Fernández Guerra, Biblioteca de Autores Españoles, n.º 23, 48, Madrid, Rivadeneyra.
- (1932): *Obras completas de don Francisco de Quevedo Villegas: en verso*, Luis Astrana Marín (ed.), Madrid, Aguilar.
- Tarsia, Pablo de (1963): *Vida de don Francisco de Quevedo y Villegas*, Madrid, Pablo de Val.
- (1792): *Vida de don Francisco de Quevedo*, Madrid, Antonio de Sancha.
- (1988-1997): *Vida de don Francisco de Quevedo y Villegas*, ed. Melquíades Prieto Santiago y Felipe Pedraza, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha.
- (1999): *Giangirolamo II d'Acquaviva*, Galatina (Lecce), Congedo.
- (2008): *Vida de don Francisco de Quevedo y Villegas*, La Coruña, Órbigo.
- (2015): *Vita di Francisco de Quevedo y Villegas*, trad. Inés Ravasini, Conversano, Congedo editore.

VIDAS DE AUTORES ITALIANOS EN TRADUCCIONES IMPRESAS DEL SIGLO DE ORO: DANTE, PETRARCA Y ARIOSTO

SERGIO FERNÁNDEZ LÓPEZ
Universidad de Huelva

A lo largo del siglo xvi, se fue dando cita en el panorama literario español un grupo de traductores, quizá no tan cuantioso como prolífico en su labor, que dedicó gran parte de sus esfuerzos a verter a la lengua española las obras de los más grandes escritores italianos, junto a una cantidad no menos considerable de tratados de clásicos grecolatinos.¹ Gracias a ellos, además de a los muchos viajes y estancias en Italia de nuestros poetas-soldados, la literatura italiana se convierte, si no lo era ya, en el auténtico referente de los poetas del siglo de Oro español.

Aquellos traductores, por otro lado, como encargados de transmitir las obras, fueron tomando cada vez mayor notabilidad en la época. Su nombre, de hecho, solía aparecer en los paratextos o en otros lugares más o menos paratextuales, cuando no en la misma portada, reivindicándose de este modo su labor, que a menudo se igualaba casi a la del autor que transmitían. De ahí que no fuese extraño que insistiesen en la revisión de la obra y los nuevos aspectos que aportaba la edición del autor traducido. Se trataba de un esfuerzo que daba idea de una nueva toma de conciencia autorial, que quizá no se hacía sentir cuando el resultado era fruto del *scriptorium* de tal o cual monasterio y, por tanto, obra colectiva, como solía ocurrir durante la Edad Media.² Y es precisamente

¹ Véanse, por ejemplo, los trabajos de Esperanza Seco Santos, «Influencia de la literatura italiana en la española», *Didáctica (Lengua y Literatura)*, 1 (1989), pp. 121-132, e «Historia de las traducciones literarias del italiano al español durante el siglo de Oro (influencias)», *Cuadernos para la investigación de la literatura hispánica*, 13 (1990), pp. 41-98.

² Aunque en el ámbito religioso, este cambio de conciencia se explica muy bien en el trabajo de Claude Chauchadis, «Paratexto y autoría en el *Flos Sanctorum* renacentista», en M. Soledad Arredondo, Pierre Civil

entre aquellas nuevas partes recogidas en la edición que se daba a las prensas donde, por diversos motivos, se solía incluir como novedad paratextual la vida del autor cuya obra se trasladaba.

En el caso que nos ocupa, se presentan las biografías de tres clásicos italianos contenidas en los preliminares de versiones españolas del siglo xvi.³ En primer lugar, se edita la vida de Dante impresa en 1515, si bien la obra que la acoge se empezó a traducir, según parece, casi diez años antes.⁴ Se recogen luego dos biografías distintas de Petrarca, impresas la primera en 1512 y en 1554 la segunda, con cambios en la traducción de la obra muy significativos y curiosos, que dan buena cuenta de los cambios en el gusto poético que se estaban gestando y asentando por aquel entonces. Por último, se publica la vida de Ariosto, que Matías Mares incluyó en la edición de 1583.

Por lo que respecta a la vida de Dante Alighieri, esta acompañó por primera vez a la traducción de la *Divina comedia* en la edición de Burgos de 1515 y apareció con el título que sigue: *Traducción del Dante, de lengua toscana en verso castellano, por el reverendo don Pero Fernández de Villegas, arcediano de Burgos..., por mandado de la muy excelente señora doña Juan de Aragón...*⁵ Se trata, como las otras tres que llegaron a abordarse por aquellas fechas, de una traslación parcial, pues Fernández de Villegas se atuvo únicamente a la traducción del *Inferno*.⁶ Según Alvar y Lucía Megías, en la actualidad se conservan al menos cuarenta y cinco ejemplares de esta edición, distribuidos por diversas bibliotecas europeas y norteamericanas.⁷

En su inicio, siguiendo la costumbre de traductores y editores, el arcediano de Burgos se afanó en señalar todas las novedades que incluía su obra, necesarias, en su opi-

y Michel Moner (eds.), *Paratextos en la Literatura Española. Siglos xv-xviii*, Madrid, Casa Velázquez, 2009, pp. 318-319.

³ Los cuatro textos aparecen editados en el apéndice.

⁴ De manera particular Cinthia Hamlin, «La transmisión textual de la Divina Comedia (1515): ¿del impreso al manuscrito?», *Revista de Filología Española*, 93 (2013), pp. 273-289, quien demuestra además que la versión manuscrita conservada en la Hispanic Society no sirvió de base para esta edición de 1515 y que, frente a lo que se venía creyendo, es posterior al impreso. La sigue luego Marta Marfany, «La traducción del *Inferno* de Pedro Fernández de Villegas: La huella de la tradición poética castellana y de los comentarios a la *commedia* de Dante», *Anuario de Estudios Medievales*, 45 (2015), pp. 449-471, p. 451.

⁵ Los datos de edición se encuentran al final, en el explícit: «Imprimiose esta muy provechosa y notable obra en la muy noble y más leal ciudad de Burgos por Fadrique Alemán de Basilea. Acabose lunes, a dos días de abril del año de nuestra redención de mil y quinientos y quince años», *La traducción del Dante de lengua toscana en verso castellano*, 1515, f. Q6r.

⁶ Anteriores serían la versión en prosa del *Inferno* atribuida a Enrique de Villena, de 1528, y la traducción anónima de la segunda mitad del siglo xv, esta vez en verso, que presenta poco más del primer canto del *Inferno*. Un año después de la impresión de Burgos, en 1516, se publica en Sevilla la traducción de Hernando Díaz, que recoge en coplas de arte mayor los versos iniciales del primer canto del *Inferno*, del Purgatorio y del Paraíso. Para estas traducciones, véanse los estudios de Karl Ludwig Selig, «The Dante and Petrarch translations of Hernando Díaz», *Itálica*, 37 (1960), pp. 185-187; Mario Penna, «Traducciones castellanas antiguas de la *Divina Comedia*», *Revista de la Universidad de Madrid*, 14 (1965), pp. 81-127; y José Antonio Pascual, *La traducción de la Divina Comedia atribuida a D. Enrique de Aragón. Estudio y edición del Inferno*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1974.

⁷ Carlos Alvar y José Manuel Lucía Megías, *Repertorio de traductores del siglo xv*, Madrid, Ollero y Ramos, 2009, p. 298.

nión, para su mejor comprensión y entendimiento. De todas ellas, destacan sin duda las glosas del prestigioso comentarista Cristóforo Landino, para las que se sirvió del ejemplar italiano de la *Commedia* de 1481, que ya traía su *Commento*, si bien es verdad que, pese a haberlo seguido muy de cerca, no dejó de incluir anotaciones de otros intérpretes y, sobre todo, las suyas propias, que correspondían a su particular traducción de los versos dantescos, llenas de alusiones a personajes españoles, a su misma vida y a otras cuestiones de no menor interés.⁸ Su traslación, envuelta por el comentario en formato de cebolla, como lo denominó Rodríguez Velasco,⁹ parece seguir la disposición de las glosas de Hernán Núñez a las *Trescientas* de Juan de Mena.¹⁰ Se trata esta de una obra que Fernández de Villegas conoció posiblemente, pues a la edición de Sevilla de 1499 siguió otra anterior a su tarea con importantes modificaciones, publicada en Granada en 1505 y, a la postre, auténtico modelo de las trece impresas posteriormente, desde la de Zaragoza de 1506 a la de Alcalá de Henares de 1566.¹¹

Por lo demás, la traducción de Fernández de Villegas ha recibido ya numerosos estudios, particularmente en las dos últimas décadas, en los que se han abordado desde asuntos lingüísticos, como sus frecuentes amplificaciones, hasta su carácter didáctico-moral,¹² aspecto que Hamlin, seguramente una de sus mayores especialistas, también ha defendido, aunque haya terminado por destacar, sobre todo en sus trabajos más

⁸ En su apropiación, de las diversas aclaraciones que Landino incluyó en los paratextos, por ejemplo, Fernández de Villegas tomo para sí únicamente su «Vida de Dante», de la que me ocuparé luego.

⁹ Jesús Rodríguez Velasco, «La *Bibliotheca* y los márgenes: Ensayo teórico sobre la glosa en el ámbito cortesano del siglo xv en Castilla. I: código, dialéctica y autoridad», *eHumanista*, 1 (2001), p. 120, http://www.ehumanista.ucsb.edu/sites/secure.lsit.ucsb.edu.span.d7_eh/files/sitefiles/ehumanista/volume1/Rodriguez-zpdf1.pdf.

¹⁰ Cinthia María Hamlin, «La transmisión textual de la traducción de la Divina Comedia (1515), cit., p. 274.

¹¹ Véase la introducción de Cortijo y Weiss a la edición electrónica publicada en *eHumanista*, 2 (2002), http://www.ehumanista.ucsb.edu/sites/secure.lsit.ucsb.edu.span.d7_eh/files/sitefiles/publications/trescientas/0%20introduction.pdf.

¹² Sin ánimo de ser exhaustivos, valgan los estudios de Joaquín Arce, «La lengua de Dante en la *Divina Comedia* y en sus traductores españoles», *Revista de la Universidad de Madrid*, xiv (1965), pp. 9-48; Maribel Andreu, «Traducir el italiano de Dante en la Castilla del siglo xvi: el Infierno según Pedro Fernández de Villegas», en Pilar Orero (ed.), *Actes del III Congrés Internacional sobre traducció*, Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona, 1998, pp. 293-302; Roxana Recio, «La evolución de las ideas sobre traducción y traductor en Castilla: la Introducción al Infierno de Villegas», en Santiago Fortuño Llorens y Tomás Martínez Romero (coords.), *Actes del VII Congrés de l'Associació Hispànica de Literatura Medieval*, Castellón de la Plana, Universidad Jaime I, vol. III, 1999, pp. 213-220; Roberto Mondola, *Dante nel Rinascimento castigliano. L'Inferno di Pedro Fernández de Villegas*, Napoles, Tullio Pironti, 2011, «Algunos aspectos léxicos y morfosintácticos de la primera traducción castellana impresa de la *Commedia*: el *Inferno* de Pedro Fernández de Villegas (Burgos, 1515)», *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, 90 (2014), pp. 151-172 y «Entre adivinación y brujería: el *Inferno* de Pedro Fernández de Villegas (Burgos, 1515)», en M. Luisa Lobato, Javier San José y Germán Vega (eds.), *Brujería, Magia y otros prodigios en la literatura española del Siglo de Oro*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2016, pp. 383-403, <http://www.cervantesvirtual.com/obra/entre-advivacion-y-brujeria-el-infierno-de-pedro-fernandez-de-villegas-burgos-1515/>; y Cinthia María Hamlin, «El comentario de la Divina Comedia de Villegas y el humanismo peninsular: reflexiones lingüísticas y renovación filológica», *Íncipit*, 31 (2011), pp. 73-100, y «El comentario de la *Divina Comedia* de Fernández de Villegas: características generales y actitudes humanísticas», *eHumanista*, 21 (2012), pp. 437-466, http://www.ehumanista.ucsb.edu/sites/secure.lsit.ucsb.edu.span.d7_eh/files/sitefiles/ehumanista/volume21/5%20ehumanista21.hamlin.pdf.

recientes, su más definidora función política, propagandística y apologética.¹³ No hay que olvidar que la destinataria de la obra era doña Juana de Aragón, hija natural del rey Fernando el Católico. De ahí que no fuese nada extraño que en sus glosas alabase con frecuencia a los monarcas españoles, alejándose en estas apostillas del comentario original de Cristóforo Landino, en un intento de amparar la necesidad de un imperio universal que garantizase la paz, como había defendido el mismo Dante, y de presentar al rey como un mesías político-religioso.¹⁴ El elogio, en todo caso, resulta evidente en muchos pasajes, como en este del canto IV:

Pues para qué hablaremos de los pasados, teniendo presente al muy poderoso rey y señor nuestro don Fernando el Católico, vuestro padre, muy excelente señora, de quien por todos los tiempos venideros fasta el fin del mundo no faltarán perpetuos loores: ganó el reino de Granada de los moros con tantas y tan gloriosas victorias y hizo convertir a la fe católica toda aquella morisma (...) Limpiada España de la espurcicia mahomética, él y la gloriosa reina doña Isabel, de eterna memoria, su mujer y señora nuestra, echaron y alanzaron de toda España la pestífera muchedumbre de los judíos (...), cumpliendo lo que la Iglesia demanda en un himno a los armados y victoriosos príncipes.¹⁵

Pero, junto a este asunto, la labor de Fernández de Villegas resulta atractiva por otras muchas cuestiones de interés. Y es que, a decir verdad, las observaciones de su propia cosecha, que va desgranando aquí y allí en su traducción del comentario, no tienen desperdicio alguno. A aquellas apostillas donde ensalza a la monarquía, se unen otro tipo de glosas en las que recoge vivencias personales, acontecimientos históricos e incluso apreciaciones lingüísticas que reflejan sus gustos y muestran su opción por unas u otras expresiones, como esta en la que comenta su traducción “maguer mi entender” del primer canto:

¹³ Cinthia Hamlin, «La traducción en la España pre-humanista y sus causas político-ideológicas: el caso de la *Divina Commedia* y los Reyes Católicos», *Revista de Literatura Medieval*, 24 (2012), pp. 81-100, y «Fernández de Villegas y Landino, traducción y reapropiación, el caso de la dicotomía vida activa-vida contemplativa en el Comentario de la *Commedia*», *eHumanista*, 20 (2012), pp. 430-450, http://www.ehumanista.ucsb.edu/sites/secure.lsit.ucsb.edu.span.d7_eh/files/sitefiles/ehumanista/volume20/2.hamlin.v20pdf.pdf. A este asunto dedicó de hecho su tesis doctoral. Véase Cinthia María Hamlin, *Primera traducción impresa de la Divina Comedia en los albores del humanismo español: Estudio del texto y de sus resonancias políticas y culturales*, tesis defendida en la Universidad de Buenos Aires, 2013.

¹⁴ Sobre el mesianismo y el providencialismo en las obras de la época, José Manuel Nieto Soria, «Propaganda política y poder real en la Castilla de los Trastámara: una perspectiva de análisis», *Anuario de Estudios Medievales*, 25 (1995), pp. 489-516. Para su reflejo en la traducción de Fernández de Villegas, Cinthia María Hamlin, «La traducción en la España pre-humanista y sus causas político-ideológicas: el caso de la *Divina Commedia* y los Reyes Católicos», cit.

¹⁵ *La traducción del Dante, de lengua toscana en verso castellano*, I, 20, f. h1r. (señalo en números romanos el canto y en árabigos la copla a la que corresponde la glosa).

Vocablo castellano antiguo es *maguer*. Agora no es en uso de curiales ni de galanes; queda solamente en labradores y en las montañas. Pero yo soy mucho aficionado a vocablos antiguos y por eso pongo este y otros algunos de su suerte, de que no dudo seré reprehendido. Mas todo es de sufrir por honra de la antigüedad.¹⁶

Por otro lado, en la «introducción», igualmente interesante, Villegas justifica su elección no solo del verso en lugar de la prosa, lo que había sido al cabo una petición expresa de doña Juana de Aragón, sino también, más concretamente, por la copla de arte mayor para traducir la *terza rima* empelada por Dante, amparándose en autoridades como el marqués de Santillana, quien ya había defendido el uso del verso en la Biblia, y de otros como Juan de Mena, quien había empleado la octava en su *Laberinto de Fortuna*:

Débase notar que el Dante escribe su obra en verso, que comúnmente tiene once o doce sílabas, conforme al trovar castellano de arte mayor en que Juan de Mena escribió el su *Laberinto de las trecientas coplas* y, porque aquella manera es tan conforme al verso suyo y también porque es más grave y de mayor resonancia, como convenía a tan grave autor, yo fice esta traslación en aquella forma de trovar que propiamente es verso heroico [...]. Así mesmo, es de saber que Dante escribe coplas de tercetos, que así los nombra el toscano [...]. Yo probé a los facer así en tercetos, la cual manera no es en nuestro uso. Y parecíame una cosa tan desdonada que lo dejé. Quedó el defecto ya dicho de faltar en cada terceto un pie para la media copla y dos pies en cada una entera. Estos yo acordé de los suplir [...].¹⁷

Aunque llamativa, la confesión del arcediano de Burgos no desafinaba aún a estas alturas del siglo XVI respecto de otras propuestas versificadoras de aquel entonces. Es cierto que ya sobraban intentos por adaptar la métrica italianizante por esas fechas y que incluso se habían dado traducciones del mismo Dante al catalán en *terza rima*, como la de Andreu Febrer, si bien en versos decasílabos. Pero la realidad era que la obra de Dante se veía, claro es, como una obra medieval, moralizante y alegórica, y que casaba mejor con los versos de Santillana y Juan de Mena, verdaderos paradigmas de la escuela alegórico-dantesca en la península. De ahí que nuestro traductor prefiriese el verso «grave» y «heroico» de las octavas a los “desdonados” tercetos. Boscán y Garcilaso aún estaban por venir. Visto desde una perspectiva posterior, la elección de Villegas, en cualquier caso, podría considerarse acertada si se tiene en cuenta la mencionada función política de la obra. No hay más que recordar que toda la poesía épica posterior, fundamentalmente la de corte propagandístico, panegírico, y que, al cabo, respaldaba la política expansionista de los Austrias, se escribió en esa misma estrofa.

¹⁶ *Ibid.*, I, 2, f. a4r

¹⁷ *Ibid.*, «Introducción», f. a3r.

En cuanto a la biografía de Dante Alighieri, finalmente, Fernández de Villegas no resulta nada original, sino que, por el contrario, se sirve con descaro de la vida que el humanista neoplatónico Crisóforo Landino había elaborado para su edición de la *Commedia* de 1481. Con todo, también en esta ocasión se va a permitir bastantes licencias, pues a menudo incluye en ella comentarios que no se encuentran en el original, que adapta tanto a las creencias de sus lectores como a las suyas propias. Pero tan relevante como este asunto, que veremos luego, es otro en el que apenas se detienen los estudios sobre traducción en el Siglo de Oro español. Me refiero a la costumbre que tenían aquellos traductores de obras clásicas de incluir la biografía de sus autores al inicio del volumen. Villegas deja claro el motivo:

Los interpretadores o glosadores de algún autor suelen permitir [‘antece-der’] su vida y costumbres, lo cual hacen también los que comentaron este notable poeta, que escriben su vida y virtuosas costumbres, especialmente el docto y muy elegante Cristóforo Landino, que mejor y más copiosamente que ninguno le comentó.¹⁸

El arcediano seguía, pues, a los grandes retóricos clásicos y a los posteriores comentaristas medievales, quienes habían aprendido de los anteriores ese *accessus ad auctores*, en el que siempre se informaba del autor y contenido de la obra. Respetando, por tanto, la práctica tradicional de la *enarratio poetarum*, Pedro Fernández de Villegas nos presentaba de este modo la vida de un poeta entronizado ya por suerte en el parnaso literario y al que, mediante ese mismo procedimiento, igualaba con los afamados clásicos de la Antigüedad.

Por otro lado, aunque no se tratase de un hecho que impulsara a nuestro traductor a incluir la biografía del poeta italiano en la obra, resulta curioso que, entre la vida de Dante y la de Fernando el Católico, a cuya hija iba destinada la obra, así como a ensalzar la política autoritaria de su padre, se diese una coincidencia muy llamativa, si hacemos caso a los cronistas de la época. Según se recoge en la vida del poeta toscano, su madre tuvo un sueño premonitorio poco antes de que naciera, en el que su hijo se mantenía de los cogollos del árbol bajo el que había nacido. Más tarde, siendo ya pastor y queriendo cortar sus ramas, caía en una fuente cercana, de la que salía convertido en pavón, dejando desde entonces de ser hombre. Según la interpretación de Boccaccio, añadía el arcediano luego, “ser pastor significa haber apacentado el mundo de su doctrina poética, filosófica y teologal. Y las hermosas y doradas péndolas del pavón significan sus graciosas y áureas sentencias”.¹⁹ En cierto modo, se trataba de un sueño premonitorio que anunciaba la futura grandeza de Dante, similar a otras señales providenciales que anunciaron la futura relevancia de los nacidos bajo su signo, como acaeció con los santos Tomás y Ambrosio, según afirmaba Fernández de Villegas, o

¹⁸ *Ibid.*, «De la vida y costumbres del poeta», f. a1r

¹⁹ *Ibid.*, «De la vida y costumbres del poeta», f. a2r.

como ocurrió con el propio Fernando el Católico, cuyo nacimiento vino precedido por la aparición de un cometa de siete colas, según las crónicas de la época.²⁰

Tras la narración del sueño que tuvo la madre de Dante, encontramos uno de los casos en los que el traductor manipula de manera consciente la vida compuesta por Landino, seguramente con la intención de acercarla a sus convicciones religiosas. En la redacción del humanista florentino, de hecho, se alude a otros prodigios, como el que afectó a la vida de Platón, a cuya boca, siendo niño aún, llevaban miel las abejas, con la que se simbolizaba la futura dulzura de su elocuencia: “Il perchè si legge che le ape portavano el mele nella bocca di Platone quando in età anchora infantile giacea nella culla. Il che pronosticò la futura suavità della sua eloquentia et della doctrina”.²¹ El pasaje, sin embargo, queda de este modo en manos de Fernández de Villegas: “En el santo doctor de suso nombrado, santo Ambrosio, acaeció lo del enjambre de las abejas, que estando en la cuna se le entraron en la boca”.²²

El hecho de que el arcediano de Burgos sustituyese aquí al filósofo Platón por un Padre de la Iglesia no podía ser casual, desde luego,²³ como tampoco debió de ser inocente su modo de glosar más tarde el cambio que Landino había anotado en el poeta italiano de una vida política a otra literaria. Según refería de nuevo el escritor de la Toscana:

Tentò con ogni industria el nostro poeta indurre concordia tra’ suoi cittadini, et restinguere le discordie, imostrando che tanto s’harebbono a extenuare le forze de’ guelfi, che darebbono a’ Ghibellini indubitata victoria; et finalmente non potendo rimediare fu suo consiglio lasciare l’administratio-ne publica et vivere in vita ociosa et literata.²⁴

Pedro Fernández de Villegas, por su parte, parece no mostrar interés por la posible victoria de los gibelinos, pues ignora esta alusión, mientras que amplifica y reinterpreta el cambio de Dante a la vida literaria mencionada por Landino: “Tentó Dante cuanto él pudo diversas veces la concordia y de amatar aquel fuego encendido y, no pudiendo,

²⁰ Véase Nicasio Salvador Miguel, «El prodigioso nacimiento de Fernando el Católico», en Juan Paredes (ed.), *De lo humano y lo divino en la literatura medieval: santos, ángeles y demonios*, Granada, Universidad de Granada, 2012, pp. 331-354

²¹ *Divina Commedia di Dante Alighieri col commento di Christophoro Landino*, «Vita e costume del poeta», 1481, f. a6r.

²² *La traducción del Dante, de lengua toscana en verso castellano*, «De la vida y costumbres del poeta», 1515, f. a2r.

²³ A este respecto, Hamlin («Fernández de Villegas y Landino, traducción y reapropiación, el caso de la dicotomía vida activa-vida contemplativa en el Comentario de la *Commedia*», art. cit., p. 434) señala también que Fernández de Villegas «se encargará en otros pasajes de borrar todo tipo de aseveraciones o interpretaciones que se derivan del neoplatonismo de Landino» y que «la tendencia de Villegas es manipular el texto fuente para acercarlo más ya sea a su propio paradigma ortodoxo-católico, ya a los cánones de la tradición literaria y cultural que lo rigen».

²⁴ *Divina Commedia di Dante Alighieri col commento di Christophoro Landino*, «Vita e costume del poeta», 1481, f. a6v.

quiso dejar el cargo y apartarse a vevir en vida ociosa de letras y contemplación divina”.²⁵

La vida “ociosa y literata” se había convertido, pues, en manos del arcediano en una “vida ociosa de letras”, donde la expresión preposicional “de letras» afectaba a «vida ociosa”, mientras que en italiano no dejaba de ser un adjetivo (“vida literata”) al mismo nivel que “ociosa”. Pero lo más llamativo en este caso era sin duda el añadido “y de contemplación divina”, ausente de nuevo en Landino, quien parecía aludir sin más a una vida apartada que permitiera a Dante el ejercicio de las letras.²⁶

En definitiva, aunque la vida de Dante que presenta el arcediano sigue muy de cerca la que Landino había compuesto en 1481, no son raras las ocasiones en que la reelabora para acercarla a su mundo y para encuadrarla en su propia tradición. Por lo demás, Dante aparece como un hombre intachable, casi desprovisto de defectos, hasta el punto de que si, tras la muerte de su amada, volvió a casarse, lo hizo por consejo de sus amigos, del mismo modo que si no abandonó la política tras sufrir diversos contratiempos, se debió también al ruego de sus más allegados en beneficio de la patria; aunque en este último punto sí se señala que pudo deberse también a “alguna ambición que en todas casas mora”.

Pasemos ahora a la vida de Petrarca y a las dos versiones que se presentan en este estudio. La más antigua corresponde a la edición de Antonio de Obregón, editada en Logroño en 1512. Se trata de hecho de la primera traslación completa al español de los *Triunfos* de Petrarca y lleva el título que sigue: *Francisco Petrarca con los seis Triunfos de toscano con el comento que sobre ellos se hizo*.²⁷ Como se indica en ese mismo rótulo, la traducción se acompañó del comentario que Bernardo Lapini, conocido también como Bernardo Illicinio, publicó en 1475. La segunda de ellas la compuso Hernando de Hoces en 1554 y se editó en Medina del Campo con el título siguiente: *Los Triunfos de Francisco Petrarca, ahora nuevamente traducidos en lengua castellana, en la medida y número de versos que tienen en el toscano y con nueva glosa*.

Entre ambas habían transcurrido cuarenta años que, sin duda, no cayeron en saco roto, pues no en vano muestran precisamente el cambio del gusto poético en España. De hecho, Antonio de Obregón traslada los *Triunfos* a un metro tradicional como la quintilla doble octosilábica. No hay que olvidar que un año antes acababa de publicarse el *Cancionero General* de Hernando del Castillo y que la adaptación de la métrica italianizante aún estaba por llegar. Obregón, por tanto, intentó adaptar la obra de Petrarca al gusto del público de la época, procurando así granjearse el aplauso y éxito de su traducción. Y a fe que lo consiguió, pues a la edición de Logroño de 1512, siguieron

²⁵ *La traducción del Dante, de lengua toscana en verso castellano*, «De la vida y costumbres del poeta», 1515, f. a2v.

²⁶ Hamlin, «Fernández de Villegas y Landino, traducción y reapropiación...», art. cit., p. 438.

²⁷ Ha sido editada recientemente por Roxana Recio (ed.), *La traducción en España. Siglos XIV-XVI*, León, Universidad de León, 1995.

otras como las de Sevilla de 1526 y 1532 o la posterior de Valladolid de 1541²⁸. Así lo justificaba el traductor en la carta que abre el volumen, dirigida al almirante de Castilla, don Fadrique Enríquez de Cabrera:

Procuré ir tan cerca del original en todo que por maravilla se hallará verso mío en castellano que no vaya declarado lo que mi poeta dice por sus vocablos toscanos, porque me pareció justa cosa ser yo intérprete tan fiel que no me quedase osadía de quitar ni poner en obra tan distilada y excelente, de cuya causa tuve por bien de esforzarme a no trovar tan galán en castellano como se pudiera hacer si me quisiera apartar tomando alguna licencia de lo toscano. Pero sé que escribo a vuestra muy magnífica Señoría, que es la fuente del saber, que bien se sabe, y que con su discreción y mi disculpa serán mis faltas muy bien perdonadas.²⁹

Antonio de Obregón, por tanto, se aparta en cierto modo de las teorías de traducción poética de la época, que apelaban al respeto de la métrica.³⁰ Pero es que su preocupación, como se ha dicho, era muy otra, a la que se unía la necesidad de que no se perdiera por el camino ninguna palabra del original, lo que venía facilitado por la elección de las quintillas y, en fin, el uso de mayor número de versos que en toscano. Por su parte, Hernando de Hoces, buscando con ello el mismo éxito que había procurado Obregón, decide a la altura de 1554 traducir ya la obra de Petrarca en endecasílabos. Tanto es así que Hoces no solo comenta que tras la llegada de Garcilaso y Boscán apenas quedaba ya en España a quien le gustase el verso tradicional octosilábico, sino que era ese mismo hecho el que lo había llevado a traducir ahora la obra de Petrarca en endecasílabos, pues muchos de sus amigos habían desechado leer la traducción de Obregón –que él por supuesto elogia–, por aquel motivo. Ni que decir tiene que la confesión de Hoces llevaba gran parte de verdad. Pero también parece evidente que con ella buscaba sin más una justificación, así como ganarse el aplauso del público lector:

Después que Garcilaso de la Vega y Juan Boscán trujeron a nuestra lengua la medida del verso toscano, han perdido con muchos tanto crédito todas las cosas hechas o traducidas en cualquier género de verso de los que antes en España se usaban que ya casi ninguno las quiere ver, siendo algunas, como es notorio, de mucho precio. Y como una de ellas y a mi parecer de las mejores fuese la traducción de los *Triunfos* de Antonio de Obregón, porque algunos amigos míos que no entendían el toscano no dejasen por esa

²⁸ La de Logroño vio la luz en la imprenta de Arnau Guillén de Brocar. Las de Sevilla fueron impresas por Juan Valera, a quien se debe también una impresión de los *Remedios contra próspera y adversa Fortuna* (impresa anteriormente en Valladolid, en 1510), cuya biografía de Petrarca se asemeja enormemente, como veremos luego, a la que incluye Obregón en los *Triunfos*. La de Valladolid se debe a Juan de Villalquarán.

²⁹ «Carta para el ilustrísimo y muy magnífico señor, el señor don Fadrique Enríquez de Cabrera...», *Francisco Petrarca con los seis Triunfos de toscano*, 1512, cit., f. a2r.

³⁰ Véase Roxana Recio, «Alfonso de Madrigal (El Tostado): La traducción como teoría entre lo medieval y lo renacentista», *La Corónica*, 19.2 (1991), pp. 112-131, y *La traducción en España. Siglos XIV-XVI*, ed. cit.

causa de ver una cosa de tanto valor como los dichos *Triunfos* son, en algunos ratos del pasado verano que para ello tuve desocupados hice otra nueva traducción, en la misma medida y número de versos que el toscano tiene.³¹

Está claro que Obregón, como recordaba Cortijo Ocaña,³² tuvo el acierto de ofrecer a sus lectores a un poeta ya entronizado en el olimpo literario, a los que presentó no solo un texto canónico, sino acompañado además del prestigioso comento de Bernardo Illicinio, con lo que las similitudes con los comentarios humanísticos a la *Divina Comedia* y con el mismo de Hernán Núñez a las *Trescientas* de Mena se hacían evidentes. En este sentido, hay que tener en cuenta que la obra surgió, como insiste Cortijo Ocaña, en un clima de rivalidad cultural entre lenguas vernáculas y en un contexto de primacías culturales que pasaban “por la canonización de la primeras figuras en lenguas nacionales”.³³

Petrarca aparecía así como modelo de prosa y verso, y cuya influencia, tanto en la poesía moral y amorosa como en la narración sentimental, no iba a tener parangón en la época. Por ello, cuando Obregón dedica la obra a Fadrique Enríquez, almirante de Castilla,³⁴ la presenta como modelo de virtudes muy convenientes para la formación de persona tan admirable como el propio almirante castellano:

como se me ofreció la voluntad y deseo de vuestra Señoría tan conforme a lo que yo más quería y deseaba, que era comunicar obra de tanto valor, utilidad y excelencia a los de nuestra nación castellana, tanto me obligué [...], demás de haber yo justamente juzgado a vuestra Señoría por verdadero blanco a quien los *Triunfos* se enderezasen, así por las virtudes de dentro como por las obras con que vuestra Señoría de fuera las pone en ejecución.³⁵

No hay que olvidar a este respecto el trasfondo didáctico-moral de los *Triunfos*. De ahí que, con el tiempo, su atención decayese en favor del *Cancionero* petrarquista, al verse aquella como una obra medievalizante y menos moderna. Con todo, siguió gozando de gran éxito y, pese a lo dicho, apareció en el Índice de Gaspar de Quiroga –seguramente por la crítica que Petrarca había vertido sobre la corte de Aviñón–, según

³¹ *Los Triunfos de Francisco Petarca ahora nuevamente traducidos*, 1554, fol.a2r.

³² Antonio Cortijo Ocaña, «Preliminares», en *Francisco Petarca con los seys Triunfos de toscano sacados en castellano, con el comento que sobre ellos se hizo (1512)*, Roxana Recio (ed.), *eHumanista*, Santa Bárbara, 2012, pp. I-IV, pp. III-IV, http://www.ehumanista.ucsb.edu/sites/secure.lsit.ucsb.edu.span.d7_eh/files/sitefiles/publications/monographs/Recio.pdf.

³³ *Ibid.*, p. III.

³⁴ La relación con el almirante, así como la propia biografía de Obregón es apenas conocida. En la edición de 1512, uno de los títulos se refiere al autor como «capellán del rey». Hélène Rabaey, «Aclaraciones biográficas en torno al humanista leonés Antonio de Obregón», *Minerva*, 23 (2010), pp. 251-259, lo identifica con un Antonio de Obregón, canónigo de León, aunque, en opinión de Roxana Recio («Introducción», en *Francisco Petarca con los seys Triunfos de toscano sacados en castellano, con el comento que sobre ellos se hizo (1512)*, cit.) no aporta ningún dato que confirme su condición de capellán real.

³⁵ *Francisco Petarca con los seis Triunfos de toscano*, cit., f. a2r

muestran muchos ejemplares de los *Triunfos* conservados en España y América, como el que custodia la Biblioteca Real: “Expurgose por comisión de los señores inquisidores de Toledo, en Oropesa, a diez de abril de mil y seiscientos y trece”.³⁶

En cuanto a la vida de Petrarca compuesta por este supuesto capellán del rey y a las razones que pudo tener para incluirla al frente de su traducción de los *Triunfos*, a buen seguro que no distaban de las que llevaron a otros tantos escritores de la época a hacer lo mismo. Por un lado, Petrarca y sus obras se presentaban como paradigma para los poetas de la época. Su biografía ejemplificaba además no solo al hombre respetuoso con los padres, sino al hombre enamorado y espiritual a la vez, y al hombre que supo preservar su honradez en una época políticamente convulsa y similar a la española de inicios del siglo xvi. Por otro lado, Obregón la incluyó, como sabemos, siguiendo la costumbre de los comentaristas medievales y clásicos, y así lo explica el propio traductor al inicio de los preliminares: “Es universal costumbre de los antiguos, señor muy ilustre, considerar muchas cosas con diligencia en el principio de sus libros [...], por esto diré cuatro cosas que más a nuestro propósito hacen: la primera será el sujeto y materia de esta obra; la segunda, la utilidad de ella; la tercera, el nombre del autor y del libro...”.³⁷

Antonio Obregón seguía en ello su modelo, el comentario que Bernardo Lapini había publicado en 1475, quien había dividido igualmente en cuatro secciones el *accesus ad auctores*: “Universale sententia è da gli antichi e optimi expositori aprovata doversi nei principio de libri piu cose cose diligentemente considerare [...]. Imperho di quelle molte, quatro solamente al proposito ci sforzaremo di explanare. La prima, qual sia el suggeto e materia del libro. La seconda, la utilità de esso. La terza, el nome del libro e l’auctore...”.³⁸ La traducción resulta bastante literal y, como cabría esperar, también lo iba a ser la parte que correspondía concretamente a la vida de Petrarca, compuesta por el humanista italiano, si bien es verdad que en ella nuestro traductor se tomó ciertas licencias, bien porque no le interesaran algunos asuntos en los que se detuvo Lapini, alejados quizá de las preocupaciones de los lectores españoles, bien porque siguiese para alguna cuestión a otros biógrafos.³⁹ Lo cierto es que, en no pocos pasajes, Obregón no sigue al pie de la letra su principal fuente, según parece, sino que la adapta y parafrasea cuando le conviene para hacerla más atractiva y adecuada al público y a las creencias de la época.⁴⁰

³⁶ *Francisco Petrarca con los seis Triunfos de toscano*, cit., f. a1v. No fue esta la única obra de Petrarca que se censuró. El *De remediis* e incluso los sonetos llegaron a expurgarse, como muestran, entre otros, los ejemplares que pertenecieron a Diego de Covarrubias. Véase Carmen Codoñer, «Francesco Petrarca, *Il Petrarca con la spositione di M. Giovanni Andrea Gesualdo*. Venetia 1553. (BGH 137407)», en Inmaculada Pérez Martín y Margarita Becedas González (coords.), *Diego de Covarrubias y Leyva. El humanista y sus libros*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2012, pp. 283-284.

³⁷ *Francisco Petrarca con los seis Triunfos de toscano*, cit., f. a2v.

³⁸ *Opere del preclarissimo poeta misser Francescho Petrarca con el commento de misser Bernardo Lycinio sobre Triumpho*, 1515, f. a1v.

³⁹ Por ejemplo, comenta que Petrarca nació “a veinte días del mes de julio”, y no, como “algunos dicen primero de agosto”. Precisamente, Bernardo Lapini había señalado “In kalende de agosto”, es decir, el primer día de ese mes.

⁴⁰ Cabe, no obstante, la posibilidad de que se sirviese de alguna de las ediciones que no he tenido posibili-

Por otro lado, esta vida de Francisco Petrarca se asemeja enormemente a la que Francisco de Madrid, arcediano del Alcor, incluyó en su edición de los *Remedios contra próspera Fortuna*, impresa en Valladolid por Diego Guimiel en 1510. No obstante, se notan diferencias entre ellas. No creo, a decir verdad, que Antonio de Obregón rehiciese la traducción del arcediano, pues no tuvo mucho tiempo para ello. Antes bien, las divergencias parecen indicar que ambos tradujeron una misma fuente, el comento de Bernardo Lapini, y que aquellas respondían al particular modo de traducir de cada uno de ellos. Valga como pequeño botón de muestra, y también como curiosidad, el inicio de ambas traducciones, cuyas diferencias, muy llamativas, afectan en este caso al modo de describir las fechas (“año de nuestra salud”, frente a “año del parto de la Virgen”)⁴¹ o a la modernización del léxico utilizado por el arcediano del Alcor (“bazo” frente a “moreno” o “turar” frente a “durar”):

Antonio de Obregón: “Francisco Petrarca fue de antiguo y noble linaje. Su padre fue llamado Petarco y su madre Leta, naturales de Florencia, personas menos ricas que virtuosas. Fue natural de Arecio, que es una ciudad sujeta a Florencia, puesto que por paternal origen se puede llamar florentín, siendo nacido en Arecio accidentalmente por el destierro en que a la sazón sus padres estaban en el año del parto de la Virgen de mil y trescientos y cuatro años, lunes, a veinte días del mes de julio, puesto que algunos dicen primero de agosto. Fue hombre de buena disposición corporal: los ojos muy vivos y muy turable vista”.⁴²

Francisco de Madrid: “Fue Francisco Petrarca de antiguo y noble linaje. Su padre fue llamado Parencio o, como otros dicen, Petarco, y su madre, Leta. Fueron naturales de Florencia, personas honestas, no tan abundantes de hacienda como de buena fama. Nació en Arecio, ciudad sujeta a Florencia, donde a la sazón sus padres estaban desterrados, en el año de nuestra salud de mil y trescientos y cuatro años, lunes a veinte días del mes de julio. Fue hombre de buena disposición corporal, de color moreno, los ojos muy vivos y de buena vista, la cual le duró mucho tiempo”.⁴³

En el prólogo de esta versión de Francisco de Madrid, encontramos precisamente las mismas razones para incluir la vida del autor que en la introducción de Antonio de Obregón: “Suelen, muy excelente señor, los que algún libro glosan o de una lengua en

dad de consultar, pues he podido comprobar que difieren entre ellas y no existieron pocas. Entre 1475 y 1497, hubo al parecer once ediciones, según Angelo Solerti, *Le vite di Dante, Petrarca e Boccaccio scritte fino al secolo decimosesto*, Milán, Dottor Francesco Vallardi, 1901, p. 339.

⁴¹ En este caso, Francisco de Madrid parece seguir la fuente de un modo más literal, puesto que, en la primera edición de Lapini (1475), el italiano dice “negli anni de l’età nostra”, que bien podría traducirse por “en el año de nuestra salud”. En la edición de 1515, por ejemplo, la versión de Lapini dice, en cambio, “In questa ultima età del nostro Signore Iesu Christo”, más próximo si se quiere a la versión de Obregón (“en año del parto de la Virgen”), que resulta una curiosa adaptación en cualquier caso.

⁴² *Francisco Petrarca con los seis Triunfos de toscano*, 1512, f. a2v.

⁴³ Francisco Petrarca, *De los remedios contra Próspera e adversa Fortuna*, 1510, f. a4r.

otra le trasladan, ante todas las cosas, contar la vida del autor del tal libro”.⁴⁴ Se trataba, por tanto, de un uso tradicional, en el que los traductores del siglo XVI seguían las costumbres de los comentaristas clásicos y medievales, asemejando y situando de este modo a la misma altura a los autores que ellos traducían con los escritores de la Antigüedad, comentados por los famosos gramáticos y retóricos de aquel entonces.

En cuanto a la versión de Hernando de Hoces, cuyo nombre solo aparecía en el privilegio de impresión de la obra, estaba dedicada a Juan de la Cerda, duque de Medinaceli, del que Hoces era criado, según se lo denominaba en ese mismo documento.⁴⁵ Además de la importancia de su traducción por verter, como sabemos, los versos de Petrarca al endecasílabo, resultan también de gran interés las explicaciones que ofrece en la carta “al lector” acerca de las dificultades con las que se había encontrado para llevar a cabo aquella adaptación.⁴⁶ Así, comenta la necesidad de quitar algunas palabras del original para mantener la medida del verso, o de cambiarlas, ya que, a diferencia del español, insiste Hoces, muchas de ellas acaban en italiano en vocal, “siendo muy pocas las que tienen acento en la última”, “de cuya causa (el verso) había de llevar una sílaba menos”.⁴⁷ Con todo, confiesa luego que prefirió aventurarse a utilizar el endecasílabo en su traducción, pese a los muchos inconvenientes, para no contradecir “la opinión de tantos [...], puesto caso que no es justo que ninguno condene por malo aquello que don Diego de Mendoza, y el secretario Gonzalo Pérez, y don Juan de Coloma, y Garcilaso de la Vega, y Juan Boscán y otras muchas personas doctas tienen aprobado por bueno”.⁴⁸

Por su parte, la vida de Petrarca que presenta Hernando de Hoces se diferencia bastante de la de Obregón, esta última más extensa y completa. Además, si Antonio de Obregón omitió en su biografía casi todas las alusiones a la división entre los güelfos y los gibelinos, Hoces la enmarca precisamente en esas luchas partidistas. Es más, la historia de la vida Petrarca y la propia contienda en que la engloba, la remonta a una curiosa disputa que mantuvieron los hijos de dos vecinos de Pistoya, localidad cercana a Florencia, uno de los cuales había llegado a herir al otro en la mano. Según nos cuenta luego, yendo más tarde a pedirle perdón por consejo de su padre, ocurrió que, lejos de lo que cabría esperar, el padre del lesionado decidió no solo no perdonar al muchacho arrepentido, sino que le pidió incluso a sus criados que le cortasen la mano.

⁴⁴ *Ibid.*, f. a4r.

⁴⁵ Al parecer, Hernando de Hoces estuvo junto a otros cuatro acusados, pertenecientes todos a la clase alta, en la cárcel de Valladolid en el año 1550 por dedicarse al juego. Véase Narciso Alonso Cortés, «Un traductor de Petrarca en la cárcel», *Miscelanea vallisoletana*, 1 (1955), pp. 535-540.

⁴⁶ Sobre la teoría de la traducción mostrada por Hoces, véase Roxana Recio, «Hernando de Hoces: el último traductor castellano de los *Triunfos* de Petrarca», *Romanica Vulgaria Quaderni*, 15 (2003), pp. 245-255.

⁴⁷ *Los Triunfos de Francisco Petrarca ahora nuevamente traducidos*, 1554, f. a8v.

⁴⁸ *Ibid.*, f. a8v. También explica luego que mandó revisar su traducción a Alejo Venegas, con quien desconozco si llegó a establecer algún vínculo personal e incluso familiar, ya que su nieta se llamó Isabel Méndez de Sotomayor y Venegas de Hoces, quien se casó con Alonso Suárez de Góngora, siempre y cuando nuestro traductor sea Hernando de Hoces, jurado de Córdoba (Colección Salazar y Castro, RAH, Ms. 9/306, f. 180v.).

Se trata de un llamativo relato que no responde al menos a ninguna de las más de treinta biografías de Petrarca que recoge Solerti y ni a ninguna otra más que haya podido consultar.⁴⁹ No obstante, tras la finalización de aquella historia, la biografía de Petrarca sigue, según he tenido oportunidad de comprobar, la vida del poeta italiano que había compuesto Alejandro Velutello,⁵⁰ cuyo comentario Hoces conocía con seguridad, pues lo cita en algún momento de la introducción, donde confiesa incluso haberse servido de él para elaborar su nueva glosa de los *Triunfos*: “Asimismo, le puse nuevo comento, no tan breve como el de Alejandro Vellutello, ni tan largo en muchas cosas como el Bernardo Illicinio, sino tomado a pedazos de ambos, quitando algo de lo que parecía superfluo y añadiendo lo que en mi juicio era muy necesario”.⁵¹

Por lo demás, esa parte de la vida de Petrarca compuesta originalmente por Vellutello que sigue Hernando de Hoces conviene a la perfección con el relato sobre las disputas entre jóvenes con el que la había iniciado, pues, a diferencia de la extensa biografía de Lapini adaptada por Antonio Obregón, esta resulta mucho más anecdótica y llena de peripecias, y casi más parecida a un relato bizantino en algunos momentos que a una seria biografía. No en vano, se alude en ella al tiempo que la madre de Petrarca permaneció adormecida en el parto, hasta el punto de que los médicos la dieron por muerta, de donde dijo Petrarca que “primero que naciese había comenzado a morir”, o a la caída al río de un caballo en el que iba montado el futuro escritor, siendo aún niño, por donde “pasó grandísimo peligro de ser ahogado”; o también al hundimiento del barco que llevaba al poeta a Marsella junto a sus padres, “de manera que con grandísima dificultad se pudieron salvar”, por lo que “antes que naciese y después en los muy tiernos años, comenzó a probar los miserables golpes de la fortuna”.⁵² Incluso la narración del primer encuentro de Petrarca con su amada Laura se redacta en términos mucho más literarios y llenos de detalles que en otras biografías, como ocurre con la alusión a la fresca pradera, en la que Laura, a la sombra de unos árboles, había de sen-

⁴⁹ Angelo Solerti, *Le vite di Dante, Petrarca e Boccaccio scritte fino al secolo decimosesto*, op. cit. La fuente de esta historia no era, de hecho, ninguna vida de Petrarca escrita hasta entonces, pues el propio Hoces había comentado ya que la pelea de jóvenes que originó la división entre güelfos y gibelinos se podría “ver muy particularmente en las *Historias florentinas* y aun en otras muchas partes”. Y en efecto, Nicolás Maquiavelo la recoge en el capítulo cuarto del libro segundo de sus *Historias florentinas*, publicadas entre 1520 y 1525. También la refleja más tarde la obra de Gonzalo de Illescas, *Historia Pontifical y católica en la cual se contienen vidas y hechos notables*, Burgos, Martín de Victoria, 1574, p. 374r-v.

⁵⁰ Valga el ejemplo que sigue para demostrarlo, en el que se narra el tiempo que la madre de Petrarca estuvo adormecida antes de dar a luz. Según la versión de Hoces, “Escribese que siendo su madre llegada a los dolores del parto, estuvo por gran espacio adormecida, de suerte que de los médicos verdaderamente fue tenida por muerta. Y por tanto dice Petrarca que primero que naciese había comenzado a morir” (*Los Triunfos de Francisco Petrarca ahora nuevamente traducidos*, 1554, f. a3v), mientras la de Vellutello dice: “Ma prima che nascesse, secondo ch’egli stesso in una sua epistola referisce, essendo la madre nei dolori del parto stette per grande spatio ch’anchor da medici fue tenuta per morta, onde dice esser prima que nascesse, cominciato a perire” (*Il Petrarca con l’espositione D’Alessandro Vellutello*, 1550, f. a3v).

⁵¹ *Los Triunfos de Francisco Petrarca ahora nuevamente traducidos*, 1554, f. a8v.

⁵² *Ibid.*, ff. a3v-a4r.

tarte por cansancio del largo camino que había recorrido para asistir a misa desde una localidad vecina. La biografía, en este sentido, no tiene desperdicio.

Queda, por último, tratar de la vida de Ludovico Ariosto, que acompañó a la traducción española del *Orlando Furioso* en la edición de Bilbao de 1583, impresa por Matías Mares con el siguiente título: *Orlando Furioso de M. Ludivico Ariosto, traducido de la lengua toscana en la española por don Jerónimo de Urrea*. En él, además, se avisan de las novedades incorporadas, pues continúa de este modo: *Lleva esta impresión la vida de Ludovico Ariosto y a cada canto anotaciones en que se declaran los lugares dificultosos, nuevamente traducidas de dicha lengua toscana, con otras muchas curiosidades que se hallarán en la plana tercera*. Es de notar también que, junto a la traducción de la *Comedia* de Dante de Pedro Fernández de Villegas y frente a las versiones de Petrarca perpetradas por Antonio de Obregón y Hernando de Hoces, el nombre del traductor, Jerónimo de Urrea, aparece aquí en un lugar preferente como la portada de la obra.⁵³ Y es que, a estas alturas de siglo, la conciencia autorial de traductores, intérpretes e incluso editores estaba acabando de asentarse. De ahí también, seguramente, la insistencia en las numerosas novedades que incluía la edición, que se recogían desde el mismo título de la obra y que volvían a desglosarse al inicio del ejemplar.

De la versión de Jerónimo de Urrea, editada por primera vez en 1549, no queda apenas nada por decir que no haya sido abordado ya en numerosos estudios. La razón es bien sencilla: su éxito fue espectacular y era lógico que la importancia que alcanzó con el tiempo atrajese la mirada de todos desde muy pronto. De ello hablan la docena de ediciones de la traducción que vieron la luz en pocos años, siete de ellas, además, con variantes significativas en el texto o paratextos: Amberes (1549), Lyon (1550), Venecia (1553), Amberes (1554), Venecia (1575), Salamanca (1578) y, finalmente, Bilbao (1583).⁵⁴ No en vano, como recuerda María de las Nieves Muñiz, la traducción de Urrea no solo fue la vía de acceso al poema de Ariosto en España, sino un producto naturalizado y convertido rápidamente en vulgata, como muestra el saqueo a que lo sometieron los

⁵³ Hay que recordar que Hernando de Hoces aparece únicamente en el privilegio de impresión de la obra, que firma el secretario Juan Vázquez por mandado del rey y que comienza: "Por cuanto por parte de vos, Hernando de Hoces, criado del duque de Medinaceli, nos ha sido fecha relación que vos tenéis una traducción nuevamente fecha de los *Triunfos* de Petrarca de la lengua toscana en romance castellano en la misma medida y número versos que tiene en toscano..." (*ibid.*, f. 1v). En el caso de Antonio de Obregón, su nombre aparece en el colofón: "Fue fecho este comento con el de los otros triunfos por el egregio médico y filósofo Bernardo Illicio en su lengua italiana y fueron tornados en nuestra lengua castellana por mano de Antonio de Obregón" (*Francisco de Petrarca con los seis Triunfos de toscano sacados en castellano*, 1512, f. 165v).

⁵⁴ A ellas hay que sumar, hasta contabilizar las doce, las ediciones de Lyon (1556), Amberes (1558), Barcelona (1564) y Medina del Campo (1572) y Toledo (1583). Véase sobre este asunto la información que proporciona en línea el magnífico Proyecto Boscán, donde se edita con hipertexto el *Orlando Furioso* (<http://stel.ub.edu/orlando/>).

autores de romances,⁵⁵ al igual que había ocurrido ya con los *Triunfos* de Petrarca y nuestros poetas cancioneriles.⁵⁶

La suerte de la obra de Ariosto en España es de sobra conocida y ahí están los casos de Góngora y Cervantes para demostrarlo, por citar dos casos significativos.⁵⁷ No es extraño, por tanto, que Jerónimo de Urrea le dedicara su obra al príncipe Felipe, como libro que “trata de altos hechos y de heroicas y grandes empresas”,⁵⁸ y menos aún que el editor de Bilbao dedicase a Juan Fernández de Espinosa, tesorero general de su Majestad, todas las nuevas anotaciones y añadidos que se incluían en la impresión, como novedoso «tesoro» que la acompañaba: “El tesoro de ella, que consiste en las declaraciones que en las anotaciones se facen y en las otras curiosidades que de nuevo lleva, se debía a vuestra merced, que tiene tal oficio y del mismo a quien va dedicada la obra”.⁵⁹ Del mismo modo que tampoco sorprendía, viendo su tremenda difusión, que hasta el mismo Arias Montano arremetiese contra lectura y edición de Orlandos, Esplandianes y Palmerines.⁶⁰

De la traducción de Jerónimo de Urrea, en fin, recodaré tan solo que el propio autor, como otros anteriormente, suprimió y adaptó diversas estrofas para adecuarlas al contexto español, según explica al inicio de la obra. No obstante, al margen de unas pocas octavas, en las que Urrea omitió o añadió tal o cual referencia con la finalidad de evitar lugares embarazosos o alabar las glorias patrias, como recuerda Muñiz, fue el traductor que consiguió mayor afinidad de metro, ritmo y rimas entre sus competidores, aunque las sucesivas estampaciones de la obra no le ayudaron mucho, plagadas desde el inicio de errores y arreglos arbitrarios.⁶¹

Por lo que respecta a la edición de Bilbao de 1583, donde se incluye por primera vez la vida de Ariosto, hay que decir que presenta un paratexto final que, en mi opinión, encierra no poco valor. Me refiero a la aprobación de las novedades que acogía la impresión, que firma nada menos que Alonso de Ercilla y que dice:

Yo he visto por mandado de los señores del Consejo las advertencias, declaración y anotaciones que van añadidas en este libro de Ariosto, las cuales son buenas y necesarias para el entendimiento de él, y por tales andan impresas en otras lenguas. Y en la nuestra de Castilla no serán de menos utilidad y gusto para los curiosos. Así que me parece que se deben de

⁵⁵ Muñiz en Ariosto, Ludivico, *Orlando furioso*, Marías de las Nieves Muñiz Muñiz y Cesare Segre (eds.), Madrid, Cátedra, 2002, pp. 35-45, p. 35. Con algunos cambios, en http://stelub.edu/orlando/axius/Editar_traducion_urrea-Muniz.pdf.

⁵⁶ Roxana Recio, «Los *Triunfos* de Petrarca en los cancioneros: rastros de un género olvidado», en Marta Haro Cortés, Rafael Beltrán, José Luis Canet y Héctor H. Gassó (coords.), *Estudio sobre el Cancionero General (Valencia, 1511): poesía, manuscrito e impreso*, Valencia, Universidad de Valencia, 2012, pp. 349-370.

⁵⁷ Para la fortuna española de la obra ariostesca, sigue siendo fundamental el tratado de Chevalier (1966).

⁵⁸ *Orlando Furioso de M. Ludivico Ariosto, traducido de la lengua toscana en la española*, 1583, f. 3r.

⁵⁹ *Ibid.*, f. 4r.

⁶⁰ Benito Arias Montano, *Retoricorum Libri III*, 1569, p. 64.

⁶¹ Muñiz en Ariosto, Ludovico, *Orlando furioso*, Marías de las Nieves Muñiz Muñiz y Cesare Segre (eds.), Madrid, Cátedra, 2002, pp. 35-45.

imprimir con el mismo libro sin alterar la ortografía, la cual algunas veces, por la medida del verso se permite no guardar la castidad que en la prosa se requiere.⁶²

Es muy posible que el encargo del Consejo no fuese casual y que Ercilla, como poeta épico, estuviese atento a las novedades que salían al mercado en ese terreno. La aprobación entroncaría de este modo con una cuestión que ya había hecho notar Elizabeth Davies:⁶³ los autores y lectores de épica española procedían llamativamente de las filas de soldados, capitanes, nobles y caballeros que no solo contaron la guerra, sino que además fueron soldados o conocieron las campañas imperiales de forma directa. Por supuesto, pese a que la tesis se avenía acertadamente con la situación del propio Alonso de Ercilla y con la de otros muchos, como Rufo, Virués, Camoens, Garrido de Villena, Jiménez de Ayllón o Nicolás Espinosa, no podía afirmarse tampoco que todo escritor épico perteneciese sin discusión a los estamentos vinculados al poder, como la nobleza o la milicia. Pero ello no contradecía que la asociación entre los valores de la épica y el gusto lector resultara lógica, pues existía una estrecha relación entre ambos. La épica podría entenderse entonces como una práctica social o gremial, que exigía también una lectura gremial o de clase, y el hecho de que Alonso de Ercilla aprobase precisamente la obra de referencia para los poetas épicos españoles hasta la aparición en escena de Tasso parecía demostrarlo. Pero esto es, en cualquier caso, harina de otro costal.

Volviendo, pues, a la edición impresa por Matías Mares en Bilbao en 1583, se trata de la primera traducción del *Orlando* que incluyó la vida de Ludovico Ariosto, más en concreto la que había compuesto el humanista italiano Giovan Battista Pigna a mediados del siglo XVI. En esta ocasión, además, no hacía falta ningún esfuerzo para demostrarlo, pues el rótulo que antecedía a la edición española de la biografía así lo anunciaba: “Vida de M. Ludovico Ariosto que escribió el señor Juan Baptista Pinna”. Su traductor, por otro lado, no podía ser ya Jerónimo de Urrea, a quien pertenecía la versión del *Orlando*, entre otros motivos porque había fallecido ya hacía tiempo para el año 1583. En efecto, se debía al impresor y traductor del Polidoro Virgilio, Vicente de Millis, según se sabe por la licencia de impresión que cerraba el volumen y que seguía a la aprobación de Alonso de Ercilla:

Por quanto por parte de vos, Vicente de Millis Godínez, estante en nuestra corte y vecino de Salamanca, nos fue hecha relación diciendo que vos habíades traducido de lengua toscana en española las adiciones que habían hecho al *Orlando furioso* Gerónimo Russelli, y Tomas Porcachi, Ludovico Dolce y Nicolao Eugenio, y la vida de Ariosto que había compuesto Ioan Baptista Pinna [...], en lo cual habíades gastado mucho tiempo y hacienda,

⁶² «Licencia», *Orlando Furioso de M. Ludivico Ariosto, traducido de la lengua toscana en la española*, 1583, f. 306v.

⁶³ Elisabeth B. Davies, «Épica y configuración del canon en la poesía española del Siglo de Oro», en Begoña López Bueno (dir.), *En torno al Canon: aproximaciones y estrategias*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2005, pp. 317-332.

y era obra provecha, y nos suplicastes la mandásemos ver y daros licencia para la imprimir [...], os damos licencia y facultad para que por esta vez podías hacer imprimir en estos nuestros reinos el dicho libro [...].⁶⁴

Su traducción es bastante fiel a la *vita* compuesta por Pigna, aunque a menudo Millis suele abreviar u omitir pasajes que, en realidad, responden más a divagaciones o disputas superfluas que a datos concretos de la biografía de Ariosto. Así ocurre en el mismo inicio de la biografía, donde Battista Pigna comenta:

Coloro che vogliono che la familia de gli Ariosti habbia origine da gli Aristiini o da gli Ariovisti, da niuna viva ragione indotti sono in cosí fato perere. Percioche altro non si trova, se non ch'ella é stata antica in Bologna, ove oggi parimente mantiene la su nobilità. Mai primi che da quella città à Ferrara la trasferirono, furono alcuni parenti di Lippa Ariosta, la qual fu presa per moglie dal marchese Obizzo Terzo da Este»;⁶⁵

mientras que la traducción de Millis comenta de forma más abreviada que:

La casa y familia de los Ariostos en Bolonia fue muy antigua y noble, donde hasta el día de hoy permanecen en su nobleza. Los que primero la mudaron de Bolonia a Ferrara fueron ciertos parientes de Lippa Ariosta, mujer que fue del marqués Obizo III de Este.⁶⁶

Del mismo modo, cuando Pigna refiere que de los nueve hermanos, cuatro varones y cinco hembras, que tuvo Ariosto solo sobrevivía para la fecha Alejandro, le dedica unas breves líneas a cada uno de los cuatro varones, que Vicente de Millis prefiere suprimir o resumir para centrarse en los datos del protagonista, como ocurre con las alusiones de Pigna a los tiempos oscuros, a la época del Pontificado, a las comparaciones con Platón, a los elogios exagerados de sus conocimientos, a sus amistades en la corte, a los motivos por los que compuso el *Orlando* y a otras muchas cuestiones que el italiano redacta por extenso. (306v).

En otras ocasiones, cambia de manera consciente el original, bien porque prefiera adaptarlo a su propio contexto, bien porque la referencia no quede clara en la traducción. Por ejemplo, cuando Pigna refiere que Ariosto sirvió de embajador para el duque “alla corte de la Cesarea Maestà e alla corte del Re cristianissimo”,⁶⁷ Millis prefiere

⁶⁴ «Aprobación», en *Orlando Furioso de M. Ludovico Ariosto, traducido de la lengua toscana en la española*, 1583, f. 306v.

⁶⁵ «La vita di M. Ludovico Ariosto, tratta in compendio da i romanzi del signor Giovan Battista Pigna», en *Orlando Furioso di M. Ludovico Ariosto, tutto ricorretto et di nuove figure*, 1560, f. 5r.

⁶⁶ *Orlando Furioso de M. Ludovico Ariosto, traducido de la lengua toscana en la española*, 1583, f. a4v.

⁶⁷ «La vita di M. Ludovico Ariosto...», en *Orlando Furioso di M. Ludovico Ariosto, tutto ricorretto et di nuove figure*, 1560, f. 5r.

traducir que Ariosto había ido: “con embajadas del dicho duque al Emperador y al rey de Francia”,⁶⁸ trasponiendo el superlativo “cristianísimo” por el país “de Francia”, posiblemente porque en aquellas fechas no podía haber rey más cristiano que Felipe II.

Por último, añade también alguna cuestión de su propia cosecha, las menos realmente, puesto que, como acabamos de comentar, suele sintetizar en la mayoría de los pasajes la vida más extensa en detalles de Battista Pigna. Es el caso de la alusión a Carlos V, que no se encuentra en el original y que Millis añadió posiblemente para hacerla más cercana al lector español, que apenas conocería los personajes citados por el italiano. Así, comenta que:

Estando en la corte imperial, tuvo amistad con la mayor parte de los príncipes y señores italianos que la seguían, y particular familiaridad con el marqués del Vasto, y sobre todos con los cardenales Sadoletto y Bembo, a los cuales tuvo siempre gran respeto. Un año antes que muriese, fue coronado de laurel en la ciudad de Mantua por el emperador Carlos V con gran favor y aplauso de toda la corte imperial.⁶⁹

La versión de Pigna, por su parte, se detenía en más detalles, pero nada decía del rey español:

A questo modo egli, e componendo e servendo alla corte, fece acquisto di molte amicitie di molti gran signori, como già prima fatto havea del cardinale Giovanni, e quali di ttuti gli altri de’Medici e del cardinale di Mantova del Campeggio e del Farnese, fece la doppio del Salviati. Era carissimo a tutta la corte d’Urbina, che de’primi huomini del mondo fioriva e carissimo al marchese del Vasto e alla miglior brigatta, ch’egli con seco havebbe e da lui favor e doni hebbe, senza che vi pensasse. Et quanto à i detti huomini, facea egli grande stima di due, ch’egli in un sol verso rinchiuse, ch’è Iacobo Sadoletto e Pietro Bembo.⁷⁰

En definitiva, pues, Vicente de Millis siguió las mismas pautas, en líneas generales, que los traductores de las vidas de Dante y Petrarca; es decir, que mostraba fidelidad al original, pero lo adaptaba asimismo, cuando convenía en el contexto o bien no casaba con su cultura y costumbres.

⁶⁸ *Orlando Furioso* de M. Ludovico Ariosto, traducido de la lengua toscana en la española, 1583, f. a4v.

⁶⁹ *Ibid.*, f. a5r.

⁷⁰ «La vita di M. Ludovico Ariosto...», en *Orlando Furioso* di M. Ludovico Ariosto, tutto ricorretto et di nuove figure, 1560, f. 5v.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- Alighieri, Dante (1515): *Traducción del Dante, de lengua toscana en verso castellano, por el reverendo don Pero Fernández de Villegas, arcediano de Burgos...*, por mandado de la muy excelente señora doña Juan de Aragón, Burgos, Fadrique Alemán de Basilea.
- Alonso Cortés, Narciso (1955): «Un traductor de Petrarca en la cárcel», *Miscelanea vallisoletana*, 1, pp. 535-540.
- Alvar, Carlos y José Manuel Lucía Megías (2009): *Repertorio de traductores del siglo xv*, Madrid, Ollero y Ramos.
- Andreu, Maribel (1998): «Traducir el italiano de Dante en la Castilla del siglo xvi: el Infierno según Pedro Fernández de Villegas», en Pilar Orero (ed.), *Actes del III Congrés Internacional sobre traducció*, Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona, pp. 293-302.
- Arce, Joaquín (1965): «La lengua de Dante en la Divina Comedia y en sus traductores españoles», *Revista de la Universidad de Madrid*, xiv, pp. 9-48.
- Ariosto, Ludovico (1560): *Orlando furioso di M. Ludovico Ariosto, tutto ricorretto et di nuove figure, con le annotationi, gli avvertimenti e gli dichiarazioni di Girolamo Ruscelli. La vita dell'autore, descritta dal signore Giovan Battista Pigna...*, Venecia, Vincenzo Valsigri.
- (1583): *Orlando Furioso de M. Ludivico Ariosto, traducido de la lengua toscana en la española*, trad. Jerónimo de Urrea, Bilbao, Matías Mares.
- (2002): *Orlando furioso*, Marías de las Nieves Muñiz Muñiz y Cesare Segre (eds.), Madrid, Cátedra.
- Cayuela, Anne (2009): «Adversa cedunt principi magnánimo. Paratexto y poder en el siglo xvii», en M. Soledad Arredondo, Pierre Civil y Michel Moner (eds.) *Paratextos en la Literatura Española. Siglos xv-xviii*, Madrid, Casa Velázquez, pp. 379-319.
- Codoñer, Carmen (2012): «Francesco Petrarca, *Il Petrarca con la spositione di M. Giovanni Andrea Gesualdo*. Venetia 1553. (BGH 137407)», en Inmaculada Pérez Martín y Margarita Bece-das González (coords.), *Diego de Covarrubias y Leyva. El humanista y sus libros*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, pp. 283-284.
- Cortino Ocaña, Antonio y Julian Weiss (2002): «Hernán Núñez de Toledo, Las 'Trezientas' del famosísimo poeta Juan de Mena con glosa. Criterios y objetivos de esta edición electrónica», *eHumanista*, 2, http://www.ehumanista.ucsb.edu/sites/secure.lsit.ucsb.edu.span.d7_eh/files/sitefiles/publications/trescientas/0%20introduction.pdf.
- Cortijo Ocaña, Antonio (2012): «Preliminares», en *Francisco Petrarca con los seys Triunfos de toscano sacados en castellano, con el comento que sobre ellos se hizo (1512)*, Roxana Recio (ed.).
- Chauchadis, Claude (2009): «Paratexto y autoría en el *Flos Sanctorum* renacentista», en M. Soledad Arredondo, Pierre Civil y Michel Moner (eds.), *Paratextos en la Literatura Española. Siglos xv-xviii*, Madrid, Casa Velázquez, pp. 307-319.
- Chevalier, Maxime (1966): *L'arioste en Espagne (1530-1650). Recherches sur l'influence du «Roland furieux»*, Bordeaux, Institut d'études ibériques et ibéro-américaines de l'Université de Bordeaux.
- Davies, Elisabeth B. (2005): «Épica y configuración del canon en la poesía española del Siglo de Oro», en Begoña López Bueno (dir.), *En torno al Canon: aproximaciones y estrategias*, Sevilla, Universidad de Sevilla, pp. 317-332.
- Hamlin, Cinthia María (2011): «El comentario de la Divina Comedia de Villegas y el humanismo peninsular: reflexiones lingüísticas y renovación filológica», *Íncipit*, 31, pp. 73-100.
- (2012): «El comentario de la Divina Comedia de Fernández de Villegas: características generales y actitudes humanísticas», *eHumanista*, 21, pp. 437-466, http://www.ehumanista.ucsb.edu/sites/secure.lsit.ucsb.edu.span.d7_eh/files/sitefiles/ehumanista/volume21/5%20ehumanista21.hamlin.pdf.
- (2012): «La traducción en la España pre-humanista y sus causas político-ideológicas: el

- caso de la *Divina Commedia* y los Reyes Católicos», *Revista de Literatura Medieval*, 24, pp. 81-100.
- (2012): «Fernández de Villegas y Landino, traducción y reapropiación, el caso de la dicotomía vida activa-vida contemplativa en el Comentario de la *Commedia*», *eHumanista*, 20, pp. 430-450, http://www.ehumanista.ucsb.edu/sites/secure.lsit.ucsb.edu.span.d7_eh/files/sitefiles/ehumanista/volume20/2.hamlin.v20pdf.pdf.
- (2013): *Primera traducción impresa de la Divina Comedia en los albores del humanismo español: Estudio del texto y de sus resonancias políticas y culturales*, tesis doctoral, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires..
- (2013): «La configuración apologetica del comentario de la *Divina Comedia* (1515): Fernández de Villegas y su reapropiación de las alusiones histórico-míticas del Comento de Landino», *Lemir*, 17, pp. 113-150.
- (2013): «La transmisión textual de la traducción de la Divina Comedia (1515): ¿del impreso al manuscrito?», *Revista de Filología Española*, 93, pp. 273-289.
- Illescas, Gonzalo de (1574): *Historia Pontifical y católica en la cual se contienen vidas y hechos notables*, Burgos, Martín de Victoria.
- Marfany, Marta (2015): «La traducción del *Inferno* de Pedro Fernández de Villegas: La huella de la tradición poética castellana y de los comentarios a la *commedia* de Dante», *Anuario de Estudios Medievales*, 45, pp. 449-471.
- Mondola, Roberto (2011): *Dante nel Rinascimento castigliano. L'Inferno di Pedro Fernández de Villegas*, Napoles, Tullio Pironti.
- (2014): «Algunos aspectos léxicos y morfosintácticos de la primera traducción castellana impresa de la *Commedia*: el *Inferno* de Pedro Fernández de Villegas (Burgos, 1515)», *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, 90, pp. 151-172.
- (2016): «Entre adivinación y brujería: el *Inferno* de Pedro Fernández de Villegas (Burgos, 1515)», en M. Luisa Lobato, Javier San José y Germán Vega (eds.), *Brujería, Magia y otros prodigios en la literatura española del Siglo de Oro*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, pp. 383-403, <http://www.cervantesvirtual.com/obra/entre-advina-cion-y-brujeria-el-infierno-de-pedro-fernandez-de-villegas-burgos-1515/>.
- Muñiz Muñiz, M. de las Nieves (2012): «Por qué editar a Urrea», http://stel.ub.edu/orlando/arxius/Editar_traducccion_urrea-Muniz.pdf.
- Nieto Soria, J. Manuel (1995): «Propaganda política y poder real en la Castilla de los Trastámara: una perspectiva de análisis», *Anuario de Estudios Medievales*, 25, pp. 489-516.
- Pascual, José Antonio (1974): *La traducción de la Divina Comedia atribuida a D. Enrique de Aragón. Estudio y edición del Inferno*, Salamanca, Universidad de Salamanca.
- Penna, Mario (1965): «Traducciones castellanas antiguas de la *Divina Comedia*», *Revista de la Universidad de Madrid*, 14, pp. 81-127.
- Petrarca, Francesco (1510): *De los remedios contra próspera e adversa Fortuna*, trad. Francisco de Madrid, Valladolid, Diego Gumiel.
- (1512): *Francisco Petrarca con los seis Triunfos de toscano sacados en castellano, con el comento que sobre ellos se hizo*, trad. Antonio de Obregón, Burgos, Arnao Guillén de Brocar.
- (1515): *Opere del preclarissimo poeta misser Francescho Petrarca con el commentto de misser Bernardo Lycinio sobre Triumpho*, Venecia, Augustino di Zanni.
- (1550): *Il Petrarca con l'espositione d'Alessandro Vellutello di novo ristanpato...*, Venecia, Gabriel Giolito.
- (1554): *Los Triunfos de Francisco Petrarca ahora nuevamente traducidos*, trad. Hernando de Hoces, Medina del Campo, Guillermo de Milis.
- Rabaey, Hélène (2010): «Aclaraciones biográficas en torno al humanista leonés Antonio de Obregón», *Minerva*, 23, pp. 251-59.
- Recio, Roxana (1991): «Alfonso de Madrigal (El Tostado): La traducción como teoría entre lo medieval y lo renacentista», *La Corónica* 19.2, pp. 112-131.
- (ed.) (1995): *La traducción en España. Siglos XIV-XVI*, León, Universidad de León.
- (1999): «La evolución de las ideas sobre traducción y traductor en Castilla: la Introducción al *Inferno* de Villegas», en Santiago Fortuño Llorens y Tomás Martínez Romero (coord.), *Actes del VII Congrès de l'Associació Hispànica*

- de Literatura Medieval*, Castellón de la Plana, Universidad Jaime I, vol. III, pp. 213-220.
- (2003): «Hernando de Hozes: el último traductor castellano de los *Triunfos* de Petrarca», *Romanica Vulgaria Quaderni* 15, pp. 245-55.
- (2012): «Los *Triunfos* de Petrarca en los cancioneros: rastros de un género olvidado», en Marta Haro Cortés, R. Beltrán, José Luis Canet y Héctor H. Gassó (coords.), *Estudio sobre el Cancionero General (Valencia, 1511): poesía, manuscrito e impreso*, Valencia, Universidad de Valencia, pp. 349-370.
- (ed.) (2012): *Francisco Petrarca con los seys Triunfos de toscano sacados en castellano, con el comento que sobre ellos se hizo (1512)*, Santa Bárbara, *eHumanista*, http://www.ehumanista.ucsb.edu/sites/secure.lsit.ucsb.edu/span.d7_eh/files/sitefiles/publications/monographs/Recio.pdf.
- Rodríguez Velasco, Jesús (2001): «La *Bibliotheca* y los márgenes: Ensayo teórico sobre la glosa en el ámbito cortesano del siglo xv en Castilla. I: códice, dialéctica y autoridad», *eHumanista*, 1, pp. 119-134.
- Salvador Miguel, Nicasio (2012): «El prodigioso nacimiento de Fernando el Católico», en Juan Paredes (ed.), *De lo humano y lo divino en la literatura medieval: santos, ángeles y demonios*, Granada, Universidad de Granada, pp. 331-354.
- Seco Santos, Esperanza (1989): «Influencia de la literatura italiana en la española», *Didáctica (Lengua y Literatura)*, 1, pp. 121-132.
- Seco Santos, Esperanza (1990): «Historia de las traducciones literarias del italiano al español durante el siglo de Oro (influencias)», *Cuadernos para la investigación de la literatura hispánica*, 13, pp. 41-98.
- Selig, Karl Ludwig (1960): «The Dante and Petrarch translations of Hernando Díaz», *Itálica*, 37, pp. 185-187.
- Solerti, Angelo (1901): *Le vite di Dante, Petrarca e Boccaccio scritte fino al secolo decimosesto*, Milán, Dottor Francesco Vallardi.

APÉNDICE

I

DE LA VIDA Y COSTUMBRES DEL POETA [DANTE]

TRADUCIDA POR PERO FERNÁNDEZ DE VILLEGAS¹

Los interpretadores o glosadores de algún autor suelen premitir su vida y costumbres, lo cual hacen también los que comentaron este notable poeta, que escriben su vida y virtuosas costumbres, especialmente el docto y muy elegante Cristóforo Landino, que mejor y más copiosamente que ninguno le comentó, al cual yo en esta glosa e interpretación mediante Dios más que a ninguno de los otros entiendo seguir. Dice del linaje más antiguo de Dante que la familia de los Frangi Panes fue de la orden de los senadores romanos, del cual dice ser nacido el glorioso doctor de la Iglesia san Ambrosio. Y de aquel linaje dice venir el nuestro poeta Dante. Pero tomando su parentela más de próximo, dice que Cacia Guida, su tercero agüelo, del cual hace mención en el xv y xvi canto del Paraíso, fue casado con una doncella ferraresa del noble linaje de los Aldigeros, de la cual el fijo primero que hobo tomó el nombre de aquel linaje. Y porque este fue notable persona y de mucho valor, tomaron sus descendientes el nombre de aquel linaje, como este había fecho, y que después, quitándole la letra *d* por uso del tiempo, dejaron de llamarse Aldigeros y nombráronse Aligeros, o dice que fue por ventura, porque ellos traen unas alas por armas.

Este primero que decimos haberse nombrado Aligeroto vounfijo del mesmonombre, que fue agüelo de este poeta Dante. Fueron estos predecesores mucho antiguos y nobles ciudadanos de la ciudad de Florencia. Sumorada fue en el sexto de san Pedro, vecinos a los Donatos y a los de Pacis.

Nació Dante en el año de mil e docientos y sesenta, en el pontificado del papa Clemente IV, y no se debe dejar en el olvido un maravilloso sueño que su madre, estando preñada de él, poco antes de su nacimiento soñó: parecía estar en un verde y florido prado y cabe una cristalina fuente, debajo de un laurel, que paría un hijo, el cual algún tiempo se mantenía de los cogollicos de aquel árbol y bebía de la fuente, y que en breve tiempo crecido se hacía pastor. Y queriendo cortar de las ramas del laurel, caía en la fuente y súpito salía de ella fecho pavón y no era más hombre. El Bocaccio interpreta este sueño larga y prolijamente. Pero,

¹ Traducción del Dante, de lengua toscana en verso castellano, por el reverendo don Pero Fernández de Villegas, arcediano de Burgos..., por mandado de la muy excelente señora doña Juan de Aragón, Burgos, Fadrique Alemán de Basilea, 1515, ff. a1v-a3r.

en suma, lo que dice es que ser pastor significa haber apacentado el mundo de su doctrina poética, filosófica y teológica. Y las hermosas y doradas péndolas del pavón significan sus graciosas y áureas sentencias.

Y del tal sueño ninguno se debe maravillar, porque en diversas regiones y tiempos se le haber precedido al nacimiento de algunos grandes varones algunos prodigios, señales y sueños que significaron la grandeza y merecimientos de aquellas personas. Ponen ejemplo el Bocaccio y Cristóforo en el sueño del rey Astiages, que fue rey de los medos, que soñó que del vientre de su hija nacía una cepa cuya sombra cubría toda la Asia, y de ella nació el rey Ciro, que toda aquella parte enseñoreó. En el santo doctor de suso nombrado, santo Ambrosio, acaeció lo del enjambre de las abejas, que estando en la cuna se le entraron en la boca. En santo Domingo, en santo Tomás de Aquino, en otros santos antes de sus nacimientos acaecieron sueños o señales que prenotificaron su santidad y excelencia.

Tornando, pues, a nuestro poeta, desde su niñez comenzó a mostrar muchas señales y muy ciertos indicios de su grande prudencia y doctrina que había de tener y tal se mostraba su rostro de viveza y juicio singular. En su niñez fue preso de amor de una bellísima doncella, hija de Folco Portinari, noble ciudadano florentín, llamada Vice, al cual después siempre él nombró por más digno nombre Beatrice. Y dice de ella en ciertos versos suyos que había ocho años y que él no pasaba del noveno. A esta amó con tan ferviente amor no solamente cuando vivía, más aún después de muerta, en el vicésimo cuarto año de su edad, que acervísimamente por luengo tiempo la lloró.

En los sus primeros años de estudio mucho aprovechó en la oratoria, pero mucho más en la poesía. Fue bien docto en la lógica y filosofía moral y teología, grande astrólogo y cosmógrafo. Mucho se deleitó de música y fuéronle muy familiares todos los singulares músicos de su tiempo. No le faltó ánimo ni fuerza para la disciplina militar y muchas veces se falló en armas y en guerra. Y en la muy peligrosa batalla de Campaldino, virilmente peleó, en que fizo honor a sí y utilidad a su patria.

Y tornado al su amor de Beatriz, fuele tan grave el dolor de su muerte y el deseo de ella que siempre vivió en continua tristeza y lágrimas. Consejo de sus amigos fue que tomase mujer porque fuese mitigado el furor de su continua angustia en que vivía. Salióle al revés, que, comoquiera se casó con mujer nobilísima del linaje de los Donatos, llamada Gema, y ella fuese tan honesta y cumplida de muchas virtudes, pero fue brava y rencillosa, que venció a la socrática Xantipe. Para la dulce condición del Dante fue aquello tan enojoso que al fin no la pudo sufrir y la apartó de su compañía en tal determinación que después ni en la patria ni en el destierro nunca más consigo la tuvo. Doblóle aquello el deseo de Beatriz y de su tan graciosa conversación.

No fue de pequeño consejo en la administración de la República. Antes tan prudente y tan amador de la justicia y defensor de ella que seyendo por ello mucho amado del pueblo y entonces no se haciendo elección de los magistrados por suertes sino por votos, en el xxv año de su edad fue elegido por uno de los priores, el cual magistrado es el superior en la república florentina. Mas las cosas, tan sujetas a la temeridad de la fortuna, a la veces donde se espera honor y descanso, nace tribulación, especial en pueblo tan inficionado de tan

pestilentes contenciones, como a la sazón en aquel era, lo cual Dante experimentó en sí; que habiendo administrado aquel cargo con grandísima integridad, donde esperaba dones y gracias, contrajo odio y grande inimizia, por donde fue su perpetuo destierro de la patria, la cual estaba divisa en güelfos y gibelinos, y aun aquellas parcialidades tornadas a dividir entre sí mismas en blancos y negros, como adelante en la glosa se dirá, *deo duce*.

Tentó Dante cuanto él pudo diversas veces la concordia y de amatar aquel fuego tan encendido. Y no pudiendo quiso dejar el cargo y apartarse a vevir en vida ociosa de letras y contemplación divina. Mas lleváronle contra su deseo y buen propósito los ruegos de amigos y de alguna ambición que en todas casas mora. Creciendo, pues, de día en día las civiles discordias y habiéndose juntado en el monesterio de la Trinidad los principales de la parte negra a tomar sus escandalosos consejos, fue molesto a Dante que tales juntas se ficiesen de personas y en logares privados. Y tanto valió su autoridad que fueron desterrados Micer Corso Donati, Gieri Espina y otros de aquella parte. Y ansí mesmo de la otra Micer Gentil y Micer Cortegiano de Cerqui, con otros, por donde ambas partes le fueron enemigos.

Al fin, no cesando las diferencias, fue fecho embajador a Bonifacio VIII, en la cual legación estuvo dudoso, porque no veía quedar en sus compañeros del oficio persona de tal recaudo que en tanta turbulencia y tempestad supiese administrar y guiar el gobernalle, por lo cual, estando como abstraído y fuera de sí, fue oído decir: "Si yo voy, ¿quién quedará? Y si yo quedo, ¿quién irá?", la cual palabra sus émulos la interpretaron a grande arrogancia y soberbia, como si en él solo estuviese el reparo de la gobernación pública. Al fin, fue a Roma en su embajada. Sucedió lo que él temía, que Micer Corso tornó en Florencia y pudo tanto con su parcialidad que Dante, con otros nobles ciudadanos, fue confinado por siempre y sus bienes confiscados: este provecho y galardón sacó el nuestro poeta de su trabajo y grande integridad.

Tentó después en vano muchas veces tornar a la patria. No aprovechó ni pudo pacificar a sus enemigos. Pensó tornar con armas y por fuerza. Juntándose con otros confinados, hicieron gente y capitán al conde de Romena: tampoco sucedió el efecto. Pasó la montaña de Apenino y fue recibido de Alberto de la Escala, señor de Verona, muy beninamente. Al fin se fue a París, donde asaz pobremente vivió algún tiempo en continuo estudio. Y allí puso conclusiones en todas ciencias y públicamente respondió *ad omne quare*. Pasando después Enrico, emperador en Italia, cobró nueva esperanza de recobrar su patria y fuese a él, el cual de los florentinos se mostraba quejoso. Y persuadióle que dejase el cerco que tenía sobre Breja y se viniese a Florencia. El Emperador lo hizo, mas, venido en Pisa, acordó de se ir por mar a Roma a recibir su corona imperial. Después tornó la vía de Florencia. No fue recibido en ella y tornándose a Roma, en un lugar llamado Bon Convento, murió.

Perdida ya Dante la esperanza de retornar a la patria, pasó en la Romaña. Y de Guido Novelo, señor de Rávena, fue graciosamente recibido, donde puso su domicilio. Y allí por la mayor parte hizo y acabó esta comedia. Y después de algunos años que allí vivió, feneció su vida en el año cincuenta y seis de su edad. Fue sepultado con solemnes exequias en aquella ciudad de Rávena, en el monasterio de los fraires menores.

Fue Dante de estatura mediana; la cara, algún tanto luenga; los ojos gruesos, nariz aquilina; el color negro y ansí la barba y el cabello, que de más de ser negro, era crespo. Porende

se cuenta por cosa graciosa que pasando Dante en Rávena donde estaban ciertas dueñas, la una le mostró a los otros y les dijo: “aquel fue al infierno y es tornado de allá”. La una de ellas respondió: “bien se le parece que de eso trae ahumado el rostro y el cabello erizado”.

Su figura de natural quedó de mano del gran pintor Giotto, florentino, y está en la iglesia de Santa Cruz, en la capilla *del Potestà*. Fue grave en la fable, pero muy gracioso. Vistiose siempre honestamente, aun cuando estaba en su casa y en grande patrimonio. En comer y beber, muy continente. Aborreció mucho a los golosos y voraces. Decía ser de bestiales hombres y que vevían por comer. Tenía muchas veces pensamientos profundos. Fue codicioso de leer cosas nuevas, tanto que en un lugar muy ajeno de lectura, en una fiesta donde se danzaba, habiendo a las manos un libro, le pasó todo, que no vio ni entendió cosa ninguna de la fiesta. Fue elegante en fablas no pensadas y en su república fizo muchas que fueron en gran manera loadas. Fue enviado por embajador a muchos príncipes y comunidades, y redujo en luz todo ornamento retórico y poético, en sus tiempos cuasi del todo perdido.

Escribió en latín églogas, y en oración soluta latina tres libros intitulados *Monarquía* y otros *De vulgar elocuencia*. Escribió en vulgar toscano muchos sonetos y canciones, y esta maravillosa obra que llamó *Comedia*, de las excelencias de la cual diremos adelante, *donante Domino*.

II

COMIENZA LA VIDA DEL CLARÍSIMO POETA, FILÓSOFO Y ORADOR FRANCISCO
PETRARCA CON LA SUMA DE LAS OBRAS QUE COMPUSO
TRADUCIDA POR ANTONIO DE OBREGÓN²

Francisco Petrarca fue de antiguo y noble linaje. Su padre fue llamado Petrarco y su madre Leta, naturales de Florencia, personas menos ricas que virtuosas. Fue natural de Arcio, que es una ciudad sujeta a Florencia, puesto que por paternal origen se puede llamar florentín, siendo nacido en Arcio accidentalmente por el destierro en que a la sazón sus padres estaban en el año del parto de la Virgen de mil y trescientos y cuatro años, lunes a veinte días del mes de julio, puesto que algunos dicen primero de agosto. Fue hombre de buena disposición corporal: los ojos muy vivos y muy turable vista; la nariz algo crecida, mas no tanto que viniese con el rostro desproporcionada, porque también le tenía abultado. Fue bazo en la color, según se ve en las partes que en Florencia le tienen pintado del natural en tabla y de bulto, especialmente en la imagen que a perpetua memoria suya está esculpida en las puertas de la capilla, en las casas de la Señoría de Florencia, donde claramente verán en su fisonomía haber sido persona de peregrino ingenio y de muy extremado juicio.

Fue repartido el tiempo de su vida de la manera siguiente: el primer año pasó en Arcio, donde nació; los seis siguientes, en una aldea llamada Ancisa, a catorce millas de Florencia.

² *Francisco Petrarca con los seis Triunfos de toscano sacados en castellano con el comento que sobre ellos se hizo*, Logroño, Arnao Guillén de Brocar, 1512, ff. a2v-a5r.

Mas, como llegó al octavo año, comenzó a mostrar en obras y palabras el excelente saber de que nuestro Señor le dotó. Y sintiendo el congojoso y amengüado destierro de sus padres, importunos mucho que saliesen de la tierra de Florencia y aún de toda Italia, y fuesen a poblar otra región, los cuales, por importunación del hijo, se fueron dos años a Pisa y finalmente pasaron en Francia, asentando en la ciudad de Aviñón, donde la corte romana entonces residía, en tiempo del papa Clemente V.

Estudió cuatro años en Carpentras, que es una ciudad a cuatro leguas de Aviñón, donde trabajó con tanta voluntad y diligencia en la gramática, lógica y retórica, y supo tanto que siendo discípulo no hallaba ya maestro. De allí pasó a Montpellier, donde estudió otros cuatro años de leyes. Y en aquel lugar, oyendo la fama del estudio de Bolonia, se fue a estudiar entre los bolonenses, donde por espacio de tres años pasó todo lo que del derecho civil en las escuelas se lee. Y fuera en esta facultad varón de mucha excelencia si su condición fuera al tal estudio inclinada, mas no pudo en ello perseverar, porque la obediencia de su padre le tenía forzosamente ocupado en las leyes, siendo su natural inclinación seguir poetas y filósofos.

En este tiempo tornó de Bolonia a Aviñón por visitar su padre y madre, a quien amaba más que a sí, y puesto que por muchas partes peregrinase, de continuo tornaba a aquella ciudad, la cual el gran amor que a sus padres tenía se la había hecho propia naturaleza. Acaeció que una vez, viniendo a tener la Pascua en casa de su padre, andaba las estaciones en la Semana Santa en Aviñón, y, parándose a oír la pasión en una iglesia llamada Santa Clara el Viernes Santo, a seis días de abril, vio una doncella muy hermosa que había venido a la ciudad a la devoción que en tal tiempo se requiere, de la cual se enamoró tanto que la amó veinte y un años viva y diez después de muerta, escribiendo continuo de ella. Y puesto que con mucha voluntad la amó, fue muy honesto su amor, sin alcanzar más fin de la buena fama que por ella ganó. Fue esta madona Laura, natural de una villeta muy cercana a la ciudad de Aviñón, que se llama Gravesons, nacida de honestos padres. Tuvo costumbres y hermosura más de divina que humana, y con su soberana gentileza tuvo tanta castidad, sin rifar lo uno con lo otro, que podemos decir que tal concordia fue más venturosa que natural. Llamábase Laureta, como se muestra en aquel soneto que comienza "Quando io movo i sospiri a chiamar voi il nome che, etc.", aunque después por amor del verso y por darla nombre de más autoridad la puso nombre de Laura, como en muchos sonetos y canciones lo demuestra el mismo poeta, por las cuales obras él y ella quedaron para siempre claros y famosos entre los mortales.

Siendo ya pasado un año de sus amores, murió su madre, cuya muerte sintió tanto que tenía por imposible haber jamás consuelo de ella. Y antes de ser el año acabado, plugo a nuestro Señor privarle también del padre, para cuyo consuelo acordó de pensar que eran mortales y por fuerza habían de morir, y que él también era a lo mismo obligado por deuda de naturaleza. Como después el tiempo comenzó a adelgazalle el dolor y se vio libre de la obediencia paterna, acordó de dejar el estudio de las leis, escogiendo por mejor ser verdadero filósofo que mentiroso abogado, no porque las leis no son de sagrada y venerable autoridad, mas porque la malicia de las gentes las hacen torcer haciéndolas decir lo que no dicen. Y a esta causa quiso antes el nuestro famoso Petrarca escribir en sus soledades que

chismear por las audiencias, y desde allí comenzó a posponer los estudios pasados, y del todo se dio a los poetas, oradores y filósofos, los cuales siempre fueron sus amigos naturales. Y partiéndose del estudio de Bolonia, tornó a Aviñón, donde se comenzaron a conocer sus sublimadas virtudes.

Fue muy amado y tenido de muchos señores, y deseado de ser conocido y conversado de muchas personas de alta manera y estado, porque la fama excelente de sus gracias singulares era por todo cabo tan derramada que ningún señor se tenía por contento si no gozaba en algún tiempo de su muy dulce conversación. Mas sobre todo fue muy amado del reverendísimo cardenal de Coluna y de su hermano Jacobo Coluna, obispo bombriense, puesto que algunos dicen bombergense, con el cual vio toda la Gascuña y parte de Francia y de Alemania mucho a su contentamiento. Y acabada esta peregrinación, después de haber sido muy festejado de muchos señores que le deseaban conocer, vino a Roma por ver en ella las cosas santas y antiguas que desde su niñez había deseado, en la cual venida fue muy festejado de Estéfano Coluna, padre del cardenal y del obispo que arriba dejamos. Desde allí pasó a Nápoles, donde a la sazón reinaba el rey Ruberto, el cual con el mayor deseo del mundo le esperaba. Y como le vio entrar por la sala de su real palacio, le hizo tan cortés acogimiento como a un príncipe hiciera, despidiendo de sí los embajadores y señores de gran estado que con él estaban y retrayéndose con él por gozar más a su placer de lo que tantos días había deseado, donde vio y leyó muchas obras suyas dignas de perpetua memoria.

Después de esto tornó a Aviñón y, como era enemigo del tráfico de las cortes y muy amigo del reposo solitario, acordó de buscar lugar donde sin bollicio pudiese tener agradable compañía de las obras que los varones excelentes habían escrito. Y ocurriole tal lugar para poner su deseo en ejecución cual por él había sido deseado de continuo, que era un valle solitario a cinco leguas de Aviñón, que se llama Llausa, muy apropiado para el ejercicio de su singular ingenio, en el que nace la fuente Sorga, que sobre todas las fuentes tiene señorío y excelencia, y los arroyos que de ella salen, manando y discurriendo sobre claras piedras y los aires templados que hacen suave sonido en las verdes hojas de los fructíferos árboles, juntamente con el dulce canto de los ruisenores y otras agradables avecicas, eran causa a que de una semejanza en otra se levantase el entendimiento a la contemplación del divino Hacedor de tales obras. Donde después de haber pasado sus libros y las cosas necesarias al servicio de su persona, escribió todas o la mayor parte de sus obras latinas y vulgares, así las que nos son manifiestas como las que no parecen.

En este mismo tiempo sucedió en el sumo pontificado el papa Benedito por muerte de su predecesor, y, viniendo a su noticia la virtud y habilidad de nuestro excelente poeta y conociendo el entrañable amor que tenía a madona Laura, dispensaba con él que, siendo clérigo como era, se casase con ella y gozase de los beneficios que tenía y de los que su Santidad después le daría. Pero como nuestro poeta creía que era más delitosa la hambrienta conversación de la amiga que la fastidiosa usanza de la mujer, acordó de no aceptar la nueva y inusitada merced que el pontífice le hacía, y aun por no dejar de escribir muchas cosas que por ella en la fantasía tenía imaginadas, así como fueron los sonetos y canciones, y los *Triunfos* que tenemos entre las manos hechos en su lengua vulgar toscana.

Fue hombre de muy honestas y discretas palabras, y de muy justas y virtuosas obras; en comer y beber muy templado; en vestir muy humilde, y en todas sus cosas relució mucho la virtud de la humildad, porque de continuo fue muy enemigo de la soberbia presuntuosa, por ser vicio muy contrario al descansado reposo. Y parece que por merced muy señalada permitió con él nuestro Señor para ayuda de lo que él se ayudaba, que en llegando a los cuarenta años le fueron amatadas las llamas carnales, siendo sus fuerzas y complisión de tanto vigor como siempre habían sido, para en prueba de lo cual escribe de sí mismo en una Epístola las palabras que se siguen: “Desearía yo poder decir con verdad que fui virgen, mas mentiría si lo dijese. Pero una cosa puedo seguramente afirmar, que, aunque el hervor de la edad y complisión a los deleites carnales me inclinase, siempre aborrecí la suciedad y vileza de tal vicio. Y en llegando a los cuarenta años, aunque mis fuerzas estaban enteras y el calor natural en su vigor, no solamente aparté de mí la obra, mas aun en la memoria nunca me quedó señal de vicio semejante, lo cual cuento entre mis mayores buenas venturas, dando muchas gracias a Dios que, estando en mis fuerzas y esfuerzo, me libró de tan vil y aborrecible servidumbre”. De manera que nuestro bienaventurado poeta hasta en esto tuvo ventura, que pudo dejar los pecados antes que ellos dejasen a él y pudo hacer penitencia cuando más aparejo tuvo de pecar.

Y tornando agora a nuestro propósito comenzado, digo que fue este nuestro poeta muy deseoso de buenas amistades y muy fiel conservador de ellas. Y puesto que a la natural complisión suya no podía resistir algunas veces de no alterarse en enojo, obraba tanto en esto su saber que la saña y ira de su corazón nunca dañaba segunda persona, teniendo por mejor sofrirlo en la suya. Gradeció también los bienes, y de tal manera perdonó los males que ingratitud ni venganza nunca fueron en él conocidas. Mostrose siempre menospreciador de riquezas, pues, teniendo aparejo de persona para alcanzallas, tuvo por bien ser de ellas privado por serlo asimismo del trabajo con que se ganan, porque le parecía mal ser poseedor de cosa que su ganancia es trabajosa, y su posesión congojosa y su pérdida muy triste. Holgaba mucho de la conversación de sus amigos y mientras podía nunca sin alguno de ellos comía ni holgaba.

Fue hombre de tan recto juicio y tan elocuente que en su tiempo fue la flor más resplandeciente de cuantas hubo, y en cualquier tiempo que naciera lo fuera, porque en la poesía y oratoria alcanzó todo lo que un humano ingenio puede alcanzar. Y siendo ya la fama suya muy extendida y en todas partes muy deseado, recibió en un mismo día cartas del Senado de Roma y del Estudio de Paris, en que los unos y los otros con mucha instancia le rogaban que a su ciudad fuese a recibir la corona de laurel, con la cual los famosos poetas antiguamente se coronaban. Juntamente con estas dos universidades, fue muy importunado por el rey Ruberto se fuese a coronar a Nápoles, teniendo por muy gran honra tan insignes y nobles ciudades que nuestro poeta en ellas fuese honrado de semejante corona. Mas al fin, por consejo y importunación del su cardenal de Coluna, la hubo de ir a tomar a Roma, así por la dignidad del Imperio como por habella recibido allí otros muy grandes y famosos poetas.

Y así fue en Roma laureado con muy gran aparato del Senado romano, como se muestra en el privilegio que de ello le dieron, el cual anda entre sus obras impreso. Después de hecho esto, quiso tornarse a Aviñón, y viniendo en el camino, fue detenido en Parma por los

señores que regían y mandaban aquella tierra, los cuales, deseando mucho gozar de la conversación de ese nuestro tan famoso poeta (como mucho antes habían deseado), acordaron de hacerle arcediano de la iglesia catedral de aquella ciudad por tener causa de gozar *de* él algún tiempo. Y como él desde el tiempo de su niñez había siempre deseado seguir el hábito clerical, aceptó la merced que con tanta y tan buena voluntad le hacían. Mas porque los bandos enojosos y sangrientos de las ciudades contino le fueron displacibles y las reposadas soledades muy agradables, procuró tomar asiento en una selva muy deleitosa que se llama Plana, cerca de un río llamado Encía, donde convidado de la suavidad del lugar tornó a su estudio, habiéndole ya dejado algún tiempo por su luenga peregrinación. Y después que allí hubo estado muchos días, tornose al su deseado Valclausa, siendo de edad de treinta y cuatro años, donde estuvo por algún tiempo, no pasando la vida en ociosidad, mas siempre leyendo, escribiendo o pensando lo que a tan alto ingenio convenía.

Desde a algunos días que allí estaba, recibió cartas de Jacobo de Carrara, señor de Padua, en que le rogaba mucho le fuese a ver. Y viéndose importunado por ellas y por los mensajeros que le inviaba, acordó de obedecer su mandado y fuele a ver, donde le fue por aquel señor hecho un recibimiento el más solemne y espléndido que a ningún mortal se puede en la tierra hacer. Y viendo que nuestro poeta era de vida clerical y religiosa, y que de aquello se deleitaba, le dio una calongía de Padua por tenérsele algún tiempo en su compañía, y así estuvo con él dos años, que no vivió más aquel señor. Y por recibir algún consuelo de su muerte, tornose a Francia para habitar en su Valclausa y gozar de la fuente Sorgia, donde mucho tiempo vivió.

Era de todos tan honrado y tan amado que el Papa procuró muchas veces tenerle en su servicio y hacerle grandes mercedes. Pero él, que amaba más la libertad con pobreza que la riqueza con servidumbre, contino lo rehusó con muy corteses excusas. Tuvieron en tanto los de Arecio que Petrarca fuese su natural ciudadano que, pasando un día acaso por allí, le salieron a recibir con palio y cruces, y con las reliquias de los santos, y por perpetua memoria hicieron constitución que la casa donde Petrarca nació fuese reparada y mantenida en pie para siempre de las rentas y propios de la ciudad, y que siempre fuese llamada "la casa del Petrarca", pues los florentines no tovieron en poco tal ciudadano, pues sin pedirlo él y sin pensarlo, le alzaron el destierro que a su padre habían puesto y mandaron al fisco restituirle todos los bienes que habían sido de sus padres.

Fue hombre de grandísima continencia, tanto que ayunaba cuatro días en la semana, y los viernes, a pan y agua. Dormía muy poco y las más veces se acostaba vestido. Levantábase siempre a media noche a rezar los maitines, como todo buen clérigo debe hacer, y luego se sentaba entre sus libros, porque temía la cuenta que del tiempo malgastado se ha de dar. A toda ciencia era muy inclinado, pero principalmente a la filosofía moral, a la oratoria y poesía, y a saber la antigüedad de las historias, mientras fue mancebo. Mas después que ya fue entrando en días, del todo se dio al entendimiento y doctrina de la sagrada Escritura, donde halló escondida tanta dulzura que del todo se apartó de las poéticas artes, salvo para el ornamento del hablar o escribir.

Quísole nuestro Señor hacer tan señalado que por las señales de fuera manifestaba la ciencia que dentro tenía, pues hasta los niños tenían conocimiento de su saber, lo cual se de-

muestra por el ejemplo siguiente: Estando un día en Milán con el ilustre Galleazo, vizconde de Pavía y señor que entonces se llamaba de Milán, entre muchos señores valerosos y famosos letrados, mandó el dicho señor a un hijo suyo muy niño, que aún apenas sabía hablar, que les mostrase entre todos aquellos señores y letrados cuál le parecía el hombre más sabio de todos. El niño, entonces, mirando a un cabo y a otro, y guiado por divino Espíritu, fue a tomar por las faldas del manto a Petrarca con gran admiración de los que estaban presentes. Así que aun hasta los niños sin saber conocían el que él tenía.

Bien se puede de él decir que la elegancia del hablar, que tantos tiempos estuvo perdida, fue hallada y restituida por él a los que en su tiempo y después vinieron, para prueba de lo cual no podemos hallar más abonados ni verdaderos testigos que los mismos libros que por él quedaron compuestos, los cuales son los siguientes: el libro que llamó el *Itinerario*; un libro que llamó el *Secreto de sus cuidados*, partido en tres diálogos; *De los ilustres varones*, un libro; *De la vida solitaria*, dos libros; *Del reposo y quietud de los religiosos*, un libro; dos diálogos que tratan *De vera sapiencia*; *De las cosas dignas de memoria antiguas y modernas*, cuatro libros en diversos tratados; una comedia intitulada *Al cardenal de Coluna*, que aún acá no ha parecido; cuatro libros *De invectivas* contra un médico; un libro de *Epístolas*, sin título; ocho libros de *Epístolas familiares*; dos grandes libros de *Epístolas*, uno de cosas juveniles y otro de cosas muy ancianas; siete *Salmos* penitenciales; la *Bucólica* dividida en doce églogas en versos; otro libro de *Epístolas* en verso; la *África* en verso, a la cual puso tal nombre por Escipión Africano, de quien en ella se trata, y dividiola en nueve libros; dos libros, uno *De próspera* y otro *De adversa fortuna*, compuso en un volumen, de los cuales hizo traslación de latín en castellano el reverendo y muy discreto varón Francisco de Madrid, arcediano del Alcor.

Compuso también los sonetos y canciones en vulgar toscano, con los seis *Triunfos* en la misma lengua, cuya traslación es la presente, en los cuales muy claramente quiso manifestar la grandeza de su doctrina y la excelencia de su saber, mostrándose en ellos gran poeta, muy gran orador, grandísimo historiador, insigne filósofo, excelente astrólogo y muy contemplativo y católico teólogo, según que la materia singular de cada *Triunfo* lo requiere, mostrando muy graves y provechosas sentencias debajo de un velo muy agradable con palabras de mucha dulzura y gentileza. Y puesto que otros naturales de su tierra hayan en su lengua compuesto obras de mucha doctrina y gravedad, y su fama sea divulgada por muy excelente, si los lectores de ellas quisieren juzgar la verdad sin afición, sé muy cierto que dirán haberles excedido el nuestro poeta sin comparación, porque en él solo se pareció el estilo más subido y más alindado que podía en la lengua toscana hallarse, lo cual se parece muy claro en que antes ni después de él no hubo nadie que de tal manera escribiese. Todas las obras que compuso fueron en latín salvo estos *Triunfos* y los sonetos, que fueron en toscano. En lo uno se muestra cuánta elegancia puede haber en el latín y en lo otro cuánta gentileza puede ser en lo toscano.

Pues, viéndose ya el nuestro filósofo en edad algo cansada, acordó de retraerse a Padua, donde era canónigo. Mas no pudiendo vivir en el tráfico de la gente, se recogió en una aldea muy agradable y conveniente a sus pensamientos, llamada Arcuato, cerca de Padua, con un grandísimo amigo suyo llamado Lombardo, y en aquel lugar edificó una casa donde vivió

lo que le quedaba de la vida, escribiendo y estudiando, hasta que nuestro Señor dio fin a sus días. Pues, juzgando cómo vivió desde los cuarenta años hasta que murió, sin saber su fin, le podríamos juzgar por bueno, según el testimonio de la vida pasada. Mas como de continuo tenía ante sus ojos la muerte, procuró de vivir como quien había de morir por ser vivo después de muerto, y así ordenó su ánima, haciendo el testamento que anda impreso entre sus obras.

Y recibiendo los sacramentos, estando sin sospecha de ninguna enfermedad (como muchas veces los recibía), y después salteado de una dolencia que los médicos llaman apoplejía, no pudiendo ya la delicada virtud hacer resistencia a la recia enfermedad, dio el espíritu a su criador, en el año del Señor de mil y trescientos y setenta y cuatro años, a veinte y ocho días del mes de agosto; así que el espacio de su vida fueron setenta años.

Enterrose en aquella aldea cerca de Padua, en una iglesia donde tenía determinado hacer una capilla a nuestra Señora. Y porque fue sepultado su cuerpo en el suelo, siendo merecedor de famosa sepultura, fuele hecho después en la parte más honrada de la iglesia un sepulcro muy rico de mármor, donde sus huesos fueron trasladados, con un epitafio o título que él mismo había hecho viviendo, el cual en nuestra lengua dice así: “Cubre esta piedra los fríos huesos de Francisco Petrarca. Tú, Virgen y Madre, recibe el ánima, la cual tu Hijo perdone, y cansada ya de la tierra le plega que huelgue en el cielo”.

Y porque más conozcamos la excelencia de nuestro poeta, no es razón que callemos los cien ducados que un rústico labrador mandaba para la obra de aquella iglesia porque enterrasen su cuerpo con el de Francisco Petrarca, creyendo aclarar la oscuridad de su sangre con la muy clara virtud de nuestro poeta. Mas el obispo, como más amigo de la razón que del interés, mandó al cura del mismo lugar, so graves penas, que no consintiese por precio alguno que la sepultura, que de tantas partes iban a ver por quien dentro de ella estaba, fuese violada de rústica compañía, puesto que el obispo quedó riyendo y alabando al labrador que en tanto estimaba los claros varones. Así que partida del mundo aquella ánima digna y generosa de nuestro poeta, no es de dudar, según sus obras virtuosas, sino que haya alcanzado el premio de su merecimiento en la gloria del justo Juez que nunca dejó mal sin castigo, ni bien alguno sin galardón.

III

LA VIDA DE FRANCISCO PETRARCA
TRADUCIDA POR HERNANDO DE HOCES³

La ínclita ciudad de Florencia, en mayor extremo que todas las otras de Italia, fue inficionada de aquellas dos tan pestíferas parcialidades de güelfos y gibelinos, nombres en toda la cristiandad muy notorios. Y comoquiera que el principio de ellos fuese pequeño, el suceso

³ *Los Triunfos de Francisco Petrarca, ahora nuevamente traducidos en lengua castellana, en la medida y número de versos que tienen en el toscano y con nueva glosa*, Medina del Campo, Guillermo de Milis, 1554, ff. a2v-a7v.

ha sido después tan grande y extendido que aun siendo el día la Cesárea Majestad señor de los unos y de los otros, todavía son tenidos por más verdaderos imperiales los gibelinos y más inclinados a las cosas francesas los güelfos.

Estando, pues, todas las personas principales de Florencia, y los que a ellos seguían, divididos en aquellas dos parcialidades, y siendo a veces los unos superiores a los otros, fueron finalmente echados de ella los gibelinos, quedando de todo punto el señorío y gobernación en poder de sus contrarios los güelfos, y estuvo así por algunos años. En este tiempo había en Florencia dos casas o linajes, así por riqueza como por nobleza y parentela muy poderosas: la una llamada de Cercos o Círculos o, según algunos, Cuchios; y la otra los Donatos. Y comoquiera que entre ellos hobiese alguna mala voluntad, no había sido de manera que las cosas llegasen a rompimiento.

Sucedió a esta sazón, que sería poco antes del año mil y trescientos, que en la ciudad de Pistoya, lugar vecino a Florencia, había un linaje o casa, que decían los Cancilleres, de muchas y muy principales personas. Y jugando un día dos caballeros mancebos y entrambos de aquel linaje, viniendo a palabras y de ellas a las manos, el uno hirió al otro, aunque bien ligeramente. Y como era todo entre parientes, el padre del herido, habiendo de lo hecho grandísimo enojo, mandó ir el hijo a casa del padre del herido a pedir perdón, creyendo que de esta manera cesaba toda la desgracia que de allí se podía seguir. Pero sucedió el caso muy diferentemente de lo que era justo, porque el padre del herido mandó a ciertos criados suyos que prendiesen a aquel caballero y le hizo cortar la mano, diciéndole que volviese a su padre y le dijese que las heridas no se solían curar con palabras, sino con hierro.

El padre del pobre caballero de la mano cortada, sintiendo el caso, como era razón, con toda la solicitud posible, comenzó a aderezarse para la venganza de él y también el enemigo para la defensa. Y no solamente los de aquel linaje se declararon en favor del uno de aquellos dos caballeros, pero muy brevemente toda la ciudad de Pistoya, siguiendo al uno o al otro, fue dividida en dos partes. Y porque este linaje de Cancilleres descendía de un Micer Canciller, el cual había tenido dos mujeres, una de las cuales se había llamado Blanca, la una de estas dos opiniones, que eran los descendientes de aquella mujer, se llamaron blancos, y los otros, por el contrario, se comenzaron también a llamar la parcialidad negra.

Habiendo, pues, sucedido entre ellos diversos escándalos y muertes de hombres y asolamientos de casas, y procediendo su enemistad siempre más adelante, a los unos y a los otros pareció serles cosa importante ganar amigos en Florencia por la vecindad que con aquella ciudad tenían. Y así los Negros tomaron familiaridad con Micer Corso o, según otros, Accursio, cabeza de los Donatos. Y los Blancos recorrieron a Micer Veride Cerco, hombre en toda calidad igual a Micer Corso. Y como entre aquellos dos linajes, según es dicho, ya se tenía poco buena voluntad, la venida de los de Pistoya hizo que de allí adelante fuese mucho menos, hasta que ya de todo punto los unos vinieron en rompimiento con los otros, todo lo cual se podrá ver muy particularmente en las historias florentinas y aun en otras muchas partes.

Y como todos eran de opinión güelfa, comenzaron las dos parcialidades a tomar nuevos nombres, de manera que los Donatos, favorecedores de la parcialidad negra de Pistoya, fueron también llamados Negros. Y los Cercos fueron llamados Blancos, por haber, según es

dicho, favorecido a los de la opinión blanca de Pistoya, de manera que así las parcialidades como los nombres de ellas vinieron entonces a Florencia de la ciudad de Pistoya.

Habiendo, pues, sucedido entre estas dos parcialidades muchas y muy grandes diferencias, la parte blanca echó fuera de la ciudad a los de la negra, los cuales, rehaciéndose, fueron poderosos de volver a la patria y echar de ella a toda la parcialidad blanca, desterrándolos perpetuamente y confiscándoles sus bienes. Y entre ellos fue uno el Dante Aligero, excelente y muy conocido poeta, y un Petrarco de Perenzo, notario de aquella ciudad, lo cual fue en el año de mil y trescientos.

Este Petrarco y su mujer, llamada Brígida, la cual era del noble linaje de los Canigianos, se fueron a vivir a Arezo, a donde en el año de mil y trescientos y cuatro, a los veinte días de julio, un lunes al amanecer, les nació un hijo, al cual llamaron Francisco. Y como su padre era llamado Petrarco de Parenzo, así el hijo Francisco de Petrarco, y después Francisco Petrarca fue llamado, según que en una carta suya él mismo cuenta. Escríbese que siendo su madre llegada a los dolores del parto, estuvo por gran espacio adormecida, de suerte que de los médicos verdaderamente fue tenida por muerta. Y por tanto dice Petrarca que primero que naciese había comenzado a morir. Tuviéronle en Arezo siete meses, y después, no pudiendo su padre más estar en aquella ciudad, se fue con el hijo y toda su casa por diversos lugares de Toscana. Y al pasar del río que llaman Arno para ir a la ciudad de Pisa, un hombre que llevaba el mochacho juntamente con su caballo cayeron en el agua, adonde Petrarca pasó grandísimo peligro de ser ahogado.

Habiendo estado pocos días en Pisa su madre, fue alzado el destierro, y con voluntad del marido, llevando consigo el hijo, se fue a vivir a Lancisa, lugar puesto a catorce millas de Florencia, a donde Petrarca estuvo hasta ser cumplidos los siete años; en el cual tiempo, habiendo su padre muchas veces procurado volver a la patria y no habiendo efecto, tornó a traer la mujer consigo, y juntos estuvieron en Pisa otros dos años.

Siendo, pues, Petrarco del todo desconfiado de poder volver a Florencia, determinó irse a vivir a Francia, en la ciudad de Aviñón, donde en aquel tiempo la corte romana residía. Y pareciéndole ser el camino de menos trabajo por la mar, entró en ella con la mujer e hijo, y poca hacienda que le había quedado. Y llegando ya cerca de Marsella, la nave en que venía se rompió, de manera que con grandísima dificultad se pudieron salvar. Así que nuestro poeta antes que naciese y después en los muy tiernos años comenzó a probar los miserables golpes de la fortuna.

Llegados en Aviñón y habiendo Petrarco alquilado una conveniente casa, hizo al mochacho aprender las primeras letras. Y hallándole de maravilloso y excelente ingenio, le envió a Carpentras, una ciudad pequeña distante cuatro leguas de Aviñón, a donde en breve tiempo aprendió gramática, lógica y retórica. Después, enviado a Montpellier a estudiar leyes, estuvo allí cuatro años, y luego en Bolonia tres, en el cual tiempo estudió todo el derecho civil. Siendo ya llegado a la edad de veinte y dos años, supo cómo sus padres eran muertos en Aviñón, a donde por respeto de ello Francisco Petrarca tuvo necesidad de volver. Y de allí en el año siguiente, que fue el de mil y trescientos y veinte y siete años, y su edad de veinte y tres, a causa de la pestilencia que en aquella ciudad había, se fue a un valle apartado de

Aviñón cinco leguas, a la parte oriental, llamado Valclusa, lugar mucho solitario, a donde su padre después de ser en aquella tierra venido había comprado algunas heredades.

Sucedió estando entonces Petrarca en este valle, que yendo la mañana del viernes santo – que, según escribe, fue aquel año a seis de abril–, a un lugar llamado Lila, casi a media legua de Valclusa, más a la aparte de Oriente, doncella de gran hermosura, acompañada de otras mujeres, también venía a oír misa en Lila, porque en aquel lugar de su padre tampoco como en Valclusa se decía sino muy pocas veces. Y habiendo pasado uno de los ramos del río de la Sorga, que a Lila hacen isla, y siendo cansada del trabajo del camino, casi a una milla del lugar se había asentado a la sombra de unos árboles en una muy fresca pradera que allí estaba, por donde Petrarca había de pasar; el cual, llegado y vista la beldad de la doncella, que Laureta se llamaba, de tal suerte se enamoró de ella que la amó veinte y un años en vida y todos los otros que después de ser muerta él vivió, celebrando sus virtudes y hermosura con maravilloso ingenio y elegancia, y no llamándola de allí adelante Laureta, sino Laura, pareciéndole ser más conveniente nombre.

En este mismo año, siendo Ludovico de Baviera vigésimo emperador de los alemanes, pasado en Italia para ir a Roma y mostrando mucha voluntad de favorecer la parte gibelina, Francisco Petrarca y todos los otros desterrados de Florencia cobraron grande esperanza de poder volver en la patria por medio suyo, que no embargante que fuesen de opinión güelfa, el destierro y daños recibidos les había hecho tomar amistad con los gibelinos. Y así nuestro Petrarca por consejo de sus amigos se fue a Milán, a donde del señor Azo, hijo de Geleazo, y nieto del gran vizconde Mateo, que a la sazón era señor de aquella ciudad, fue benignamente recibido y estuvo allí algún espacio de tiempo, esperando el suceso de las cosas de Italia. Mas finalmente, sintiendo que sus adversarios, con cierta cantidad de dinero habían remediado el peligro del de Baviera, se tornó en Aviñón. Y porque su condición le inclinaba a otras cosas de mayor valor y no al estudio importuno de las leyes –en el cual solo por el mandamiento y reverencia de su padre se había ocupado– lo dejó y de todo punto se dio a los estudios de humanidad, a los cuales siempre desde mochacho había tenido mucha inclinación.

Estaba en este tiempo en Aviñón con el pontífice Juan XXII el señor Estéfano Juan, cardenal, y Jacobo, obispo lumboriense, entrambos hijos del señor Estéfano Colonna el Viejo, personas de gran virtud y nobleza, con los cuales Petrarca vino en tanta amistad y familiaridad que parecía sin ellos no poder vivir. Y así se fue con el obispo a Gasuña, a cierto lugar de mucho pasatiempo, donde muy a su gusto todo un verano se gastó. Vuelto después en Aviñón, estuvo algunos años en casa del cardenal y no como criado, sino como un querido y muy regalado hijo, en el cual tiempo muchas veces fue a Valclusa y de allí a Cabrières a visitar a su madona Laura. Encendido después con deseo de querer ver a Francia y Alemania, puso el viaje en efecto. Y habiéndose a la vuelta detenido algunos días en León so la Rona, supo cómo el obispo era partido para ir a Roma, al cual escribió una carta quejándose mucho de que hobiese hecho fin el aquel viaje. Y asimismo escribió al cardenal a Aviñón todas las cosas dignas de memoria que en el camino había visto y cómo muy presto volvería a ver.

Pasados pocos días, recibió letras del obispo en respuesta de la suya, por las cuales le rogaba que se fuese luego a él a Roma y, haciéndolo así, vio aquella tan insigne ciudad. Y en las

señales de los edificios de ella, según escribió al cardenal, juzgó haber sido muy mayor cosa de lo que por escrito hasta entonces había hallado. Vuelto en Aviñón, estuvo por consejo del cardenal y del obispo cierto tiempo en servicio del pontífice, el cual en muchos negocios se aprovechó de nuestro poeta, enviándole diversas veces en Italia, a Roma, y en Francia al rey Filipo, de suerte que parecía que cerca del Papa estuviese en grandísima reputación y favor, por lo cual Petrarca tenía gran esperanza de alcanzar alguna principal dignidad, especialmente habiéndole sido hechas por el pontífice muchas y muy grandes promesas. Pero siendo últimamente desengañado y visto que las dignidades antes se darían a algún idiota por simonía o favor o otro camino ilícito que no a él, que por sus virtudes le parecía tenerlas muy bien merecidas, y allende de esto, desagradándole demasadamente los grandes vicios de la corte, determinó dejarla juntamente con el servicio del pontífice. Y pareciéndole su Valclusa lugar muy cómodo a su condición y estudio, se fue a vivir allá con todos sus libros y las otras cosas necesarias, a donde estuvo entonces de asiento algunos años, en el cual tiempo, yendo muchas veces a Cabrières a visitar a madona Laura, según que para ello se ofrecían ocasiones, perseveró en hacer la primera parte de sus sonetos y canciones, que algunos días antes había sido por él comenzada.

Escribió también entonces la mayor parte de sus obras latinas y, especialmente, la África, de la cual siendo brevemente extendida la fama fue cosa maravillosa, que en un mismo día recibió cartas del Senado de Roma y de los cancilleres del Estudio de París, convidándole los unos y los otros a que fuese a su ciudad a recibir corona de laurel. Petrarca estuvo dudoso en cuál de los dos ofrecimientos aceptaría, mas aconsejado del cardenal y de Tomás de Mesina, su grandísimo amigo, determinó ir a recibirla a Roma. Y así en el mes de marzo del año del Señor de mil y trecientos y cuarenta y uno, a los treinta y siete años de su edad, se embarcó en aguas muertas. Pero antes de entrar en Roma quiso ir a hacer reverencia a Roberto, rey de Nápoles, de quien ya por cartas era gran servidor. Y habiéndole en tres días continuos leído toda la África, fue por aquel rey sapientísimo juzgado enteramente merecedor de la corona láurea. Y así, con gran instancia, le rogó que en Nápoles la quisiese recibir. Pero entendida su determinación, le hizo muy honradamente acompañar hasta Roma, escribiendo en su loor y favor al Senado de ella todo lo que de las virtudes de Petrarca sentía.

Llegado nuestro poeta a Roma en el solemne día de la Resurrección, que en aquel año era a los ocho de abril, fue con grandísimo favor y alegría de todo el pueblo coronado de laurel. Y siendo ya la fama suya muy extendida por Italia, era de todos los señores de ella en gran manera deseado. Partido de Roma, fue a Parma a visitar los señores de Corregio, de los cuales recibió grandes honras y, especialmente, el arcedianazgo de aquella ciudad. Estuvo entonces algunos días cerca del río de la Elza, en los confines de Regio, en un lugar en gran manera deleitoso, a donde tornó de nuevo a limar su África de algunas cosas que en ella le pareció que era necesario enmendar.

Compró también en Parma una casa, a donde algunos días estuvo de asiento. Y siendo ya llegado el año cuarenta de su edad, le fue escrito de Florencia por algunos sus amigos cómo ellos habían suplicado a los que entonces gobernaban aquella ciudad le fuese alzado el destierro y restituidos los bienes paternos, y que atenta su buena fama, mediante la cual era de

muchos amado y deseado, lo pensaban muy presto alcanzar, de cuya causa él pasó a Arezo, a donde fue con extraña ceremonia recibido y en gran manera de todo el pueblo honrado. Estuvo algunos días allí, procurando siempre con letras y mensajeros lo que sus amigos le habían escrito, lo cual no le era del todo negado, ni tampoco verdaderamente concedido. De manera que, viendo ir aquel negocio muy a la larga, dejó el cuidado de él a sus amigos y se tornó a Parma, adonde habiendo estado buen tiempo, pasando los Alpes, fue a su antigua morada de Valclusa, y de ahí, después de algunos días, tuvo necesidad de volver a Parma, y de Parma se fue a Verona a visitar a los señores de la Escala. Y como hobiese sido muchos días antes con letras y mensajeros, así en Italia como en Francia, requerido del señor Jacobo de Carrara, cuya entonces era la ciudad de Padua, quisiese recibirle en su amistad, determinó ir a ver a quien tanta voluntad había mostrado de tener con él estrecho conocimiento.

Llegado a Padua, fue de aquel señor no de otra manera recibido –como él mismo cuenta–, que si verdaderamente fuera un muy querido hermano, y allende de otras señales muy grandes de benivolencia, sabiendo que desde mozo había tenido inclinación al hábito eclesiástico, por darle ocasión a no partirse de su compañía le hizo proveer de un canonicato de aquella ciudad. Y así, entretanto que este señor vivió, que fue muy pequeño tiempo, tuvo siempre cerca de sí en este lugar a nuestro poeta.

Siendo ya de cuarenta y cuatro años, supo cómo su madona Laura era muerta, de lo cual mostró tan extraño sentimiento que muchos días estuvo casi sin hablar ni querer comer, sino a grandísima importunidad de los amigos, sustentándose solamente de lágrimas y sospiros. Murió asimismo en este tiempo el señor Jacobo de Carrara, por donde Petrarca se tornó de la otra parte de los Alpes y estuvo entonces en ella por algunos años de asiento, en los cuales escribió la segunda parte de sus sonetos y canciones, y casi lo más de sus excelentes triunfos.

Siendo después muertos aquellos señores Coloneses que él tanto quería, determinó tornar en Italia, adonde en Venecia con algunos grandes amigos suyos, y en Parma con los señores de Corregio, y en Padua con Francisco de Carrara, y con los señores de la Escala en Verona, gastó algún pequeño tiempo. Y siendo requerido a esta sazón por el vizconde de Galeazo, conde Pavía, el cual era señor de Milán juntamente con su hermano Bernabo, se fuese a residir en su compañía a título de persona de su consejo, lo puso así por obra.

Y cuánta autoridad y reputación cerca de él escribiese se puede juzgar en lo que escribe Bernardino Corio, coronista de las cosas de Milán. Este dice que en el año de mil y trecientos y sesenta y ocho años, en las bodas que se hicieron en la dicha ciudad de Violante, hija de este señor, con Leonel, hijo de Eduardo, tercero de este nombre, rey de Inglaterra, Petrarca estuvo asentado en la principal mesa, a donde solamente había duques y marqueses y grandes señores. Y que en este mismo día le vino nueva que un hijo muy pequeño, llamado también Francisco, era muerto en Padua. Pero por más cierto se tiene que no era hijo, sino nieto, nacido de una hija suya no legítima, que había casado con un Francisco de Amicolo de Borsano, milanés, el cual fue después su general heredero. Y esta su hija, según se puede entender en el epitafio que está en la sepultura suya en Treviso, cerca de la puerta de san Francisco, fue una muy honrada matrona y vivió diez años más que su padre. Esto se dice

porque se entienda la verdad y no se tenga de nuestro Petrarca así mal opinión, que en tal edad no fuese continente, especialmente que en ello se hobiera hecho mentiroso de haber escrito en una carta suya que llegado a los cincuenta años, no embargante que entera salud tuviese, de todo punto se le había quitado cualquier apetito deshonesto. Y lo mismo parece que haya querido dar a entender en muchas partes de sus obras.

Siendo ya llegado a los sesenta⁴ y cinco años de su edad y determinado de reposar, se tornó a Padua, de donde se fue con un Lombardo Ascrigo, grande amigo suyo, a estar en cierto lugar llamado Arcua, que es a diez millas de Padua. Estuvo allí por espacio de cinco años ocupado en estudios poéticos y de filosofía, en el cual tiempo le fue enviado de la república de Florencia Juan Bocaccio de Cartaldo con las letras en que se contenía serle alzado su destierro y restituidos todos los bienes paternos, según que en la respuesta suya para la dicha república se puede ver.

Llegado al año sesenta de su edad, siendo, como algunos dicen, salteado de un cierto paroxismo de morbo comicial, que es lo que llamamos gota coral, a los diez y ocho días del mes de julio del año de mil y trescientos y sesenta y cuatro, dio el ánima a su criador, la cual en remuneración de sus obras y singulares virtudes piadosamente es de creer que está en el número de los escogidos bienaventurada. Y es muy justo que por ella rueguen al sempiterno Padre aquellos que se deleitan en leer sus excelentes obras. Su cuerpo, según él lo dejó ordenado, fue puesto en aquel mismo lugar, delante de la puerta de la iglesia, en un sepulcro de piedra roja, asentado sobre cuatro columnas, a las cuales por dos gradas, que también son de la misma piedra, se sube.

Hallose en su enterramiento Francisco de Carrara, señor de Padua, y el obispo con toda la clerecía, frailes y monjes de aquella ciudad y su comarca. Y asimismo todos los caballeros, doctores y escolares que en ella había. Fue traído desde su casa hasta la iglesia con gran suntuosidad, cubierto el cuerpo con un paño de oro de mucho precio aforrado en armiño. Y en su loor fue hecho un excelente sermón por fray Buenaventura de Peragna, el cual fue después cardenal. Hizo testamento en Padua, antes que a Arcua fuese a vivir, y dejó por su general heredero, como arriba es dicho, a aquel Francisco de Borsano. Pero fue mandando en particular a todos sus criados alguna cosa, allende del débito salario, según que la suerte de cada uno de ellos merecía. Y lo mismo hizo a todos sus amigos.

Fue inclinado a tener en poco la riqueza, no porque desechase lo que algunos le querían dar, como en una epístola suya afirma, pero aborrecíale mucho la fatiga que se pasa en ganarla y el cuidado que se ha de tener para conservarla después de ganada. Contentábase con pocos y comunes majares. Aborrecía los superfluos y grandes convites y todo desordenado comer. De ninguna cosa holgaba tanto como de vivir templadamente en compañía de sus amigos, y de esta causa jamás alegremente se vio comer solo. Toda pompa tuvo siempre

⁴ El número sesenta está tachado y quizá debía de decir cincuenta y cinco. Hay que tener en cuenta que poco después la narración llega a los sesenta años de Petrarca, por lo que este sesenta y cinco debía de tratarse de un error. No obstante, Hernando de Hoces sigue aquí literalmente la vida de Vellutello, que dice: "Essendo ultimamente gunto al Lxv anni de la sua età". *Il Petrarca con l'espositione D'Alessandro Vellutello*, 1550, f. aIVv.

en menosprecio. Fue de amor grandísimo y muy durable, pero fue solo uno y aquel muy honesto, según en sus obras parece.

Era de condición desdeñoso, pero ligero de aplacar. Tuvo siempre mucha memoria de los beneficios recibidos y gran deseo de amistades, y así fue dichosísimo en tenerlas con personas de mucha calidad. Fue muy amador de las cosas honestas y de tan maravillosa alegría que ninguno podía estar en su compañía triste. Bebía muchas veces agua sola y era amigo de todo género de frutas. Tenía costumbre de ayunar tres días en la semana y el sábado a pan y agua. Era de brevísimo sueño. Levantábase siempre a media noche, lo primero a loar a Dios, y después a ocuparse en sus estudios. Usaba muchas veces dormir vestido.

Fue de mediana estatura; no de muchas fuerzas, pero de maravillosa destreza. Tuvo muy buena presencia y rostro. La color no muy blanca, ni tampoco negra. Tuvo avivadísimos ojos y la vista de tanta perfección que hasta llegar a los sesenta leía sin antojos cualquier letra, por muy menuda que fuese. Escribió allende de los *Triunfos* y sonetos y canciones, muchas obras en latín, así en verso como en prosa, de gran excelencia y valor, las cuales por ser muy notorias a todos los estudiosos no hay para qué se gaste aquí tiempo en recontarlas.

IV

VIDA DE M. LUDOVICO ARIOSTO QUE ESCRIBIÓ EL SEÑOR JUAN BATISTA PINNA

TRADUCIDA POR VICENTE DE MILLIS GODÍNEZ⁵

La casa y familia de los Ariostos en Bolonia fue muy antigua y noble, donde hasta el día de hoy permanecen en su nobleza. Los que primero la mudaron de Bolonia a Ferrara fueron ciertos parientes de Lippa Ariosta, mujer que fue del marqués Obizo III de Este, la cual fue de rara hermosura y grandísima honestidad, y murió el año de 1347. Y por causa y intercesión de esta señora crecieron los Ariostos en honra y riqueza. Pero entre todos los sucesores de este linaje –aunque de allí adelante hubo muchos– que fueron honrados y personas señaladas, lo fue últimamente M. Nicolo Ariosto, el cual, puesto que era aún muy mancebo, fue gran familiar del duque Borso de Ferrara y después mayordomo de la casa del duque Hércules. Y habiendo sido enviado a negocios y con embajadas del dicho Duque al Emperador y al rey de Francia, hizo su oficio con mucho valor y fidelidad, y por ello le fue dado en premio título de conde y de caballero, y finalmente alcanzó todas las dignidades y honras que su señor le pudo dar y hacer. Y así le envió por gobernador de las ciudades de Regio y Módena, donde se casó con una señora llamada Daria de Malaguzzo, de los principales de Regio, de quien nació M. Ludovico, cuya vida al presente escribimos, y otros cuatro hijos llamados Gabriel, Galaso, Carlos y Alejandro, y cinco hijas.

⁵ *Orlando Furioso de M. Ludivico Ariosto, traducido de la lengua toscana en la española por don Jerónimo de Urrea*, Bilbao, Matías Mares, 1583, ff. a4v-a5v.

El Ludovico, en su primera edad, dio muestras clarísimas de su divino ingenio. Y siendo mancebo de poca edad, compuso la *Fábula de Tisbe* en su lengua vulgar y juntamente con sus hermanos la representó. Y asimismo en este tiempo compuso muchas cosas en forma de comedias. Y aunque su padre le puso al estudio de las leyes, no fue con ello adelante, porque pudo más en él la natural inclinación, como se cuenta de Petrarca y Ovidio, porque pretendía cosas de más importancia.

Tuvo en las letras humanas por maestro a M. Gregorio de Espoleto, hombre docto, principalmente en la poesía, en la cual ciencia hacía cada día admirables pruebas. Y sobre todo se deleitaba en declarar algunos lugares dificultosos de Horacio, lo cual hacía dándoles hermosas interpretaciones. Agradábase la dulzura de Tibulo y el espíritu de Propercio en escribir elegías. Y procuró en los versos yámbicos y endecasílabos conformarse con Catulo, como en muchos versos suyos se podrá ver, que salieron a la luz divididos en dos partes. Pero dejando del todo la poesía latina, se mudó a la toscana y propuso en sí de hacer un poema en lengua vulgar que fuese semejante al heroico y al épico, pareciéndole que de hacer esto le resultaría mucha honra y fama, pues hasta aquel tiempo ninguno lo había hecho como convenía. Supo todas las artes y ciencias, y aprendió a hablar las lenguas española y francesa, para con esto hermosear más su poesía y hacer como la abeja, que recoge las mejores flores para de ellas sacar su miel.

Procuró el cardenal Bembo apartarle de este propósito, amonestándole que escribiese en latín, y, dándole larga cuenta de su deliberación, pasó con su propósito adelante. Y habiendo visto muchos libros en verso vulgar y considerando que el conde Mateo María Boyardo tenía gran fama en Italia entre los que de aquella manera habían escrito, deliberó de proseguir la obra que había comenzado, imitando en esto a Virgilio, que cantando de Eneas prosiguió a Homero.

En este tiempo, habiendo el papa Julio II movido guerra contra el duque de Ferrara, fue enviado Ludovico Ariosto sobre este negocio a Roma por la posta con la embajada, de donde, habiendo vuelto, se quiso hallar en la guerra que después hubo. Y combatiendo como hombre valeroso en el Poo, entre otros muchos caballeros se halló en tomar un navío de los enemigos. Y vuelta la armada enemiga, queriendo el Duque tornar a enviar sus embajadores al Papa, temiendo muchos su recia condición lo rehusaron como cosa peligrosa y el Ariosto la aceptó con deseo de servir a su señor y patria. Pero habiéndose presentado delante del Papa y entendiendo que le era necesario huir, se volvió a Ferrara con gran peligro de su vida, donde después prosiguió su comenzada poesía y la llegó al cabo, aunque no tuvo tiempo para perficionarla. Y habiendo rehusado en este tiempo de ir a Hungría con el cardenal Hipólito de Este, tuvo gran enojo de él, y por esta causa y también por poder mejor seguir algunos pleitos, puso en olvido la dicha obra casi catorce años.

Siendo después muerto el cardenal Hipólito, el Duque le llevó a su servicio y le tuvo por muy familiar. Y por dar placer y recreación al mismo Duque, compuso algunas comedias, como fueron la *Casaria*, los *Supuestos*, la *Lena*, el *Nigromántico* y la *Escolástica*, de la cual solamente hizo tres actos y tres escenas, y esta acabó después su hermano Gabriel Ariosto. Comenzó Ludovico otra poesía no se apartando de la invención del Furioso y de esta se hallan

solamente cinco cantos, y aún, según se entiende, estos salieron a luz y en público contra su voluntad. Tenía pensado de con muchos preámbulos alargar las fábulas que había comenzado imitando a Homero, en cuanto después de haber escrito la *Ilíada* prosiguió la *Odisea*. Y no solamente quedaron estos cinco cantos imperfectos, mas al cabo de su vida se quejaba de su desgracia, diciendo que aun el Furioso no quedaba enteramente correcto, porque se lo habían estorbado sus cuidados y trabajos. Y contaba también que querer obedecer a los mandamientos de sus señores se lo habían impedido.

Tradujo en lengua toscana de la española y francesa algunos versos y, especialmente, la historia de Godufre de Bullón. Y puso en su lengua vulgar muchas comedias de Plauto y de Terencio, y de estas hizo poca cuenta, teniendo intento de hacer cosas mayores. Y habiéndole una vez reprehendido gravemente su padre y reñíndole con hacerle una larga amonestación, le escuchó con mucha atención sin decir ninguna palabra de excusa en su descargo, y preguntándole después uno de sus hermanos que por qué causa había estado tan callado sin dar alguna satisfacción a su padre, le respondió que así como su padre le comenzó a reprehender, se le había venido a la memoria una cosa semejante, que en su *Casaria* –que en aquel tiempo componía– estaba, de la cual, porque le pudiese aprovechar, aprendió a oír las amonestaciones de su padre, de tal manera que se olvidó de excusarle y de desengañar a su padre: tanta era la diligencia y cuenta que tenía en aprovecharse de lo que componía.

También le envió el Duque a Grasnica por gobernador de aquella tierra, que a la sazón estaba alborotada y llena de hombres sediciosos, y con prudencia los puso en paz, sosegando los alborotos que estaban levantados, y redujo aquella provincia al servicio de su señor. Estando en la corte imperial, tuvo amistad con la mayor parte de los príncipes y señores italianos que la seguían, y particular familiaridad con el marqués del Vasto, y sobre todos con los cardenales Sadoletto y Bembo, a los cuales tuvo siempre gran respeto. Un año antes que muriese, fue coronado de laurel en la ciudad de Mantua por el emperador Carlos V con gran favor y aplauso de toda la corte imperial.

Fue de conversación afable y apacible, y de condición alegre y dulce, principalmente cuando estaba entre damas. Era agradable a todos y muy pronto, despierto, lleno de respeto, leal, agudo y para mucho era en alguna manera malencónico, porque le agradaba la soledad. En pasar por agua y puentes, y en ir a caballo y en barcas, se mostraba algo tímido, y sobre todo amaba la contemplación y así caminaba algunas veces a pie muchas millas, sin tener cuenta con lo que hacía. Fue alto de estatura, tenía la cabeza calva, los cabellos crespos y negros, la frente alta y ancha, las cejas enarcadas y delgadas, los labrios recogidos, los dientes blancos y iguales, la majilla descarnada y de color de aceituna, la barba algo rara, que no le llegaba a las orejas, el cuello bien proporcionado, las espaldas grandes y algo inclinadas, las manos delgadas, la cintura estrecha y las piernas estebadas.

Tuvo por costumbre ser enemigo de la ociosidad y fue moderado en desear y procurar honras. Contentose con una riqueza honesta y con vida quieta y reposada. Rehusó de ir a la corte romana en tiempo del papa Clemente VII, cuyo familiarísimo y casi como hermano había sido antes de subir al pontificado, y respondía a sus amigos que a ello le persuadían, que mejor era gozar en paz lo poco que con trabajos desear lo mucho. Deleitábase en fabri-

car, pero esto era con poco gasto, y no faltó quien le dijo: “vos, M. Ludovico, habéis edificado en vuestro libro palacios muy ricos y suntuosos, y para vos habéis hecho una casa que no se parece en nada a ellos”, a lo cual él respondió: “El poner las palabras en los edificios y el asentar las piedras no es una misma cosa”. Y llevando este su amigo a la entrada de su casa, le hizo que leyese dos versos que sobre la puerta de ella estaban, que decían así: *Parva sed apta mihi, sed nulli obnoxia, sed non / sordida parte meo, sed tamen aere domus.*

Fabricaba de buena gana mudando ora una cosa, ora otra, y decía que el fabricar era como hacer versos. Mas con todo esto le aconteció lo que a los árboles, que suelen, cuando de sí mismos salen hermosos, si de mano de buen maestro son cultivados, hacerse más hermosos y galanos, aunque también si esto se hace fuera de orden pierden su hermosura.

En las cosas tocantes al amor, fue muy placentero y así se excusa de ello en algunas partes. Cuanto al comer, contentaba con muy poco, porque era muy templado, y puesto que comía de la mesa del Duque, excusaba la diversidad de los manjares. Y con todo eso, comía apresuradamente, no obstante que los médicos le avisaron muchas veces que esto le había de ser cosa muy dañosa y contraria a su salud, si con ello no tenía mucha cuenta. Al fin, se le hizo en el cuello de la vejiga una obstrucción o cerramiento y queriéndola remediar con algunas aguas apertivas, le destemplaron el estómago. Y para prevenir a esto con medicinas, le sobrevino ética. Y así, el año de 1534 a los seis de junio, al poner del sol, acabándosele poco a poco la virtud, salió de esta presente vida, siendo de edad de cincuenta y nueve años.

Enterráronle en la ciudad de Ferrara, en el monasterio de san Benito. Fue muy llorado de todos los ciudadanos y compusieron muchos de ellos versos y prosas en su loor. Y él mismo dejó compuesto un epitafio para su sepultura, que comienza: *Ludovici Ariosti humantur ossa,* etc., que anda entre sus epigramas que nuevamente han salido a luz, donde quien quisiere le podrá ver. Dejó asimismo algunas sátiras y sonetos, que también andan impresos en toscano.

GABRIEL LOBO LASO DE LA VEGA Y LA CONSTRUCCIÓN DEL CANON LITERARIO EN EL SIGLO DE ORO¹

MARÍA HEREDIA MANTIS
Universidad de Huelva

Los primeros años de la decimoséptima centuria fueron en España ciertamente agitados en lo que se refiere a la producción cultural. La literatura española se encontraba en su máximo apogeo, y junto a ella los círculos de literatos e intelectuales se multiplicaban por doquier. Los escritores españoles eran conscientes de que protagonizaban una época que sería importante para la literatura nacional y buscaron todos los medios a su alcance para darse a valer de cara a futuras generaciones. Por esta razón, es en este momento histórico cuando la creación de un «canon», de una jerarquización o clasificación de obras y autores se hacía necesaria. Necesitaban saber qué lugar ocupaba cada uno entre la larga lista de autores de su época y qué gloria les daría su obra una vez abandonaran este mundo. En esta coyuntura, Gabriel Lobo Laso se aventura a escribir un compendio de biografías, que, con toda probabilidad, será la prueba de su aspiración a la fama como escritor y el registro de su valoración de los autores y las obras literarias del Siglo de Oro, de generaciones anteriores, pero también contemporáneos a él mismo.

VARONES Y HOMBRES DOCTOS, EMINENTES E INSIGNES EN LETRAS DE GABRIEL LOBO LASO

Para escritores, poetas y eruditos de aquella época, el apellido Laso de la Vega gozaba de prestigio y reconocimiento. Así, Gabriel Lobo Laso de la Vega, que en ocasiones

¹ El presente estudio se enmarca en el proyecto de investigación *Vida y escritura I: Biografía y autobiografía en la Edad Moderna* (MINECO FFI2015-63501-P). Asimismo, se vincula al proyecto de tesis doctoral *La lengua de Mateo Alemán*, financiado con la Ayuda para contratos predoctorales de Formación del Profesorado Universitario (FPU 14/00067) del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.

pretendió ocultar su apellido Lobo,² según sus propias palabras fue «historiador y continuo» de su majestad el rey Felipe III.

Los continuos eran soldados regulares que pertenecían al servicio de la Casa Real, para la guardia del rey y la custodia del palacio; fueron creados a fines de la Edad Media por Álvaro de Luna para seguridad del rey y propia. El nombre de continuos que se daba a estos soldados indica que eran una fuerza permanente.³

Realmente, el cargo que ostentaba era de carácter militar, y no tenía ninguna relación con la labor de historiador. No estamos ante un cronista del rey. Sin embargo, se atrevió a escribir la obra de la que aquí nos ocupamos, asumiendo una labor historiográfica que por su cargo no le correspondía.

En el manuscrito que contiene la obra inédita de los *Varones y hombres doctos, eminentes e insignes en letras* encontramos a un Lobo Laso cercano a su muerte, que entre 1614 y 1615⁴ compone un tratado de biografías de hombres ilustres españoles, pasados y contemporáneos, de todos los ámbitos del conocimiento. Componen esta nómina de varones doctos, como él mismo indica, teólogos, juristas, poetas, oradores, cronistas, historiadores, filósofos, matemáticos, astrólogos y médicos. Las biografías que presenta no son extensas; en muchas se limita a la exposición de tres datos fundamentales: el lugar de nacimiento, la obra más sobresaliente del biografiado y el lugar de fallecimiento. La ordenación procura seguir el orden establecido por Lobo en la portada, si bien alguno de los biografiados destaca en más de una de las facetas que refleja este compendio de vidas, a pesar de ser encasillado solo en una de ellas. También procura seguir en cada apartado el orden cronológico.

La obra nunca fue publicada, no parece haber sido leída por sus contemporáneos, y difícilmente ha sobrevivido al olvido. La única noticia de la existencia de este manus-

² Como se aprecia en algunos documentos editados por María Elena Franco Carcedo, *La personalidad literaria de Gabriel Lobo Laso de la Vega (1555-1615), con la edición de los elogios y tragedias*, Madrid, Servicio de Publicaciones de la Universidad Complutense de Madrid, 2004, e incluso en el mismo manuscrito que estudiamos, en el que se incluye como hombre ilustre con el nombre de «Gabriel Laso de la Vega». Señala Jack Weiner, *Cuatro ensayos sobre Gabriel Lobo Laso de la Vega (1555-1615)*, Valencia, Universitat de València, 2005, p. 78, que uno de los sonetistas del primer romancero de Lobo, que él identifica como Hierónimo Vélez de Guevara, declara a Lobo Laso como descendiente de Garcilaso de la Vega, padre del Garcilaso poeta, y por tanto familiar del segundo. Esta relación familiar puede que le sirviera para abrirse camino entre los círculos literarios en los que se movió, más teniendo en cuenta el origen humilde de Lobo Laso y la actitud ambiciosa mostrada en su obra frente a su situación socioeconómica, según Franco Carcedo, *op. cit.*, pp. 4-9.

³ Franco Carcedo, *op. cit.*, p. 11.

⁴ Ms. L-III-27 de la Real Biblioteca del Monasterio del Escorial. Existe una copia del XVIII en la Biblioteca Nacional de España, Ms. 9143. Las fechas del manuscrito fueron establecidas por Miguel Artigas, «Lobo Laso de la Vega», *Revista Crítica Hispanoamericana*, 3 (1917), pp. 157-166, p. 165, y reafirmadas por Amor y Vázquez en su estudio introductorio de Gabriel Lobo Laso de la Vega, *Mexicana*, ed. José Amor y Vázquez, Madrid, Atlas, 1970, pp. 213-14; y por Pullés-Linares en su introducción a Gabriel Lobo Laso de la Vega, *De Cortés valeroso, y Mexicana*, ed. Nidia Pullés-Linares, Madrid; Frankfurt am Main, Iberoamericana; Vervuert, 2005, p. 21. Cabe la posibilidad de que comenzara la redacción años antes y que esta datación se corresponda con los últimos añadidos.

crita llega hasta nosotros a través de su segundo inventario de bienes, solicitado por su hija heredera Jerónima Laso tras su muerte,⁵ del 16 de octubre de 1615, en «el que aparece listado entre otros tantos libros y manuscritos de la biblioteca de Lobo Laso, propios y ajenos.⁶ Realmente, es un manuscrito lleno de tachones, algunos de incluso páginas enteras, de espacios en blanco, que presumiblemente debían ser rellenos antes de darlo por acabado, y de vacilaciones en cuanto a los datos ofrecidos. Además, algunas biografías se repiten en varios apartados, otras incluso en el mismo, probando el carácter de “borrador” de este manuscrito.

LOS CATÁLOGOS DE HOMBRES ILUSTRES: UN GÉNERO UTILITARIO

La pregunta que se le formula al lector casi desde que comienza a leer esta obra es la siguiente: ¿por qué un soldado del rey Felipe III redacta un compendio de biografías de hombres ilustres de España? En este estudio vamos a planteamos la siguiente hipótesis, y desarrollaremos los argumentos que permiten corroborarla: Gabriel Lobo Laso de la Vega pretendía con su obra determinar el canon literario de su época, del siglo XVI y principios del XVII.

El género de las biografías de varones ilustres, conocido entre los estudios críticos como *De viris illustribus* por el título que a estos compendios le dieron Suetonio,⁷ San Jerónimo, Genadio de Marsella, San Isidoro de Sevilla, San Ildefonso de Toledo o Petrarca, tiene una larga trayectoria desde la antigüedad grecolatina y ha evolucionado en función de las necesidades sociales en las respectivas épocas.

Estamos ante un género que difícilmente se puede considerar literario. Por su carácter biográfico, es ante todo un género más bien histórico, en el que tiene poca cabida la narración o la ficción. Dentro de la oscilación en la que se mueve el género biográfico entre historia y literatura,⁸ estas obras ensayísticas se acercan más al primer polo, y solo por momentos esta tipología de biografía puede acercarse, en las biografías de los varones contemporáneos al autor, al género ensayístico o memorialístico. Es preciso recordar que, en la mayor parte de los casos, las biografías son breves, la vida de cada varón ilustre se desarrolla en pocas líneas y pocos párrafos. Así lo sostiene Carmen Codoñer,

⁵ Documento 35 editado por Franco Carcedo, *op. cit.*, pp. 820-836. Según la lectura de Artigas, art. cit., p. 158, el libro mencionado en el inventario no coincide con el título del manuscrito que nos ocupa, pero se debe a un error de lectura, ya que él lee «Varones ilustres» de la transcripción del dicho inventario de bienes publicada en Cristóbal Pérez Pastor, *Bibliografía madrileña; ó, descripción de las obras impresas en Madrid. Parte Tercera (de 1621 al 1625)*, Madrid, Tipografía de la «Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos», 1907, p. 404, cuando en realidad se lee «Varones españoles insignes en letras», título que sí coincide con el manuscrito.

⁶ En el primer inventario solicitado por su heredero del 7 de enero de 1597 la lista de libros era más numerosa; figuran muchos títulos de autores clásicos latinos, tratados jurídicos y religiosos (Franco Carcedo, *op. cit.*, pp. 742-782).

⁷ En el caso de la obra de Suetonio, en realidad el título es reconstruido. La mayor parte de esta obra está perdida, y conservamos fragmentos.

⁸ María Teresa del Olmo Ibáñez, *Teoría de la biografía*, Madrid, Dykinson, 2015, pp. 13-14.

por ejemplo: “No es comparable el tratamiento de una «vida» integrada en un conjunto de vidas con el que recibe una vida aislada. Los rasgos derivados de la funcionalidad aumentan, al tiempo que disminuyen los relativos a estructura e información”.⁹ En otras palabras, las biografías aisladas suelen ser escritas para elogiar al biografiado, de manera que su vida y obra sirva de ejemplo al lector, o bien sea una narración amena y entretenida, mientras que en este género de recopilación de biografías la comparación entre las vidas es casi automática, de manera que el conjunto en sí adquiere un valor de unidad y una finalidad concreta.

En una obra de este género es fundamental tener en cuenta la intención del autor para analizarla pertinentemente, ya que esta determinará la estructuración de la obra y, con ella, la finalidad para la que ha sido escrita. En muchos casos, la función didáctica es clara:

Tradicionalmente, es el subgénero de las Vidas ejemplares el que presenta como objetivo primordial y declarado ofrecer personajes cuya ejemplaridad sirva de modelo en las etapas de educación infantil y juvenil, motivo por el cual ha sido el más utilizado como recurso formativo.¹⁰

Pero no siempre es la intención preponderante. Como demuestra, entre otros, Sánchez Salor: “la orientación, pues, de los *De viris illustribus* corre paralela a las preocupaciones historiográficas de cada momento”.¹¹ Quintiliano en sus *Institutio oratoria*, libro x, da una nómina de los oradores ilustres por ilustrar didácticamente su teoría oratoria al lector de su tratado.¹² En el caso del *De viris illustribus* de Suetonio, difícilmente se puede apreciar otra finalidad que la didáctica en su labor de compilar e informar, en parte por la aparente objetividad y la poca profundidad de la información que aporta,¹³ y en parte porque de la totalidad de su obra solo se ha conservado el libro dedicado a los gramáticos y rétores, *De Grammaticis et Rhetoribus*.

Con la llegada de la obra de San Jerónimo el género empieza a ser capaz de adaptarse a otras finalidades añadidas a la meramente informativa. Jerónimo explicita su intención en el proemio: contestar a los detractores que atacaban al cristianismo por su rusticidad e instaurar una nómina de cristianos doctos, de manera que la hagiografía adquiere en esta obra valor apoloético.¹⁴ Con la cristianización del género, la obra

⁹ Carmen Codoñer Merino, «Los *De viris illustribus* de la Hispania visigótica. Entre la biografía y la hagiografía», en Vitalino Valcárcel Martínez (ed.), *Las biografías griega y latina como género literario: de la Antigüedad al Renacimiento: algunas calas*, Vitoria Gasteiz: Universidad del País Vasco, 2009, p. 244.

¹⁰ Olmo Ibáñez, *op. cit.*, p. 28.

¹¹ Eustaquio Sánchez Salor, «El género de los *De viris illustribus* de Jerónimo a Ildefonso de Toledo: su finalidad», *Talia Dixit: revista interdisciplinar de retórica e historiografía*, 1 (2006), pp. 29-54, p. 32.

¹² En esta presentación de oradores ilustres, los datos biográficos no se mencionan por no ser de utilidad para su propósito. Se elimina toda información personal y se da preminencia a la producción escrita (Codoñer Merino, *loc. cit.*, p. 244).

¹³ Pedro Juan Galán Sánchez, «El género *De viris illustribus*: De Suetonio a S. Jerónimo», *Anuario de estudios filológicos*, 14 (1991), pp. 131-142, pp. 131-134.

¹⁴ Analiza este proemio con mayor profundidad Codoñer Merino, *loc. cit.*, p. 8. Reiteran la finalidad apoloética en favor de las letras cristianas Galán Sánchez, *art. cit.*, pp. 134-136; Sánchez Salor, *art. cit.*, pp. 32-35.

de Genadio se centra más en utilizar las vidas de santos varones como respuesta a los debates heresiacos de su momento,¹⁵ como también hará San Isidoro, pero centrado en los varones cristianos españoles.¹⁶ San Ildefonso lleva el género un paso más allá en la apología cristiana hasta convertir su catálogo de biografías de *viris illustribus* en un encomio incluyendo en su nómina de varones doctos toledanos a hombres que no han escrito una palabra, pero los cuales son modelos de virtud tan solo por su biografía.¹⁷

En el siglo xv, las vidas de varones ilustres comienzan a servir a otros fines distintos al ser compuestas por autores ajenos a la jerarquía eclesiástica. En España, se convierte en un poderoso instrumento político.¹⁸ Fernán Pérez de Guzmán en sus *Generaciones y semblanzas* se acerca más al modelo de vidas de Plutarco, de manera que los personajes ilustres de este ensayo son miembros destacados de la corte castellana, aquellos que ocupaban importantes cargos de poder.¹⁹ Así, la principal función de estas biografías fue señalar los linajes de los biografiados, de una manera más informativa que valorativa.²⁰ Los *Claros varones de Castilla* de Fernando del Pulgar continúan esta misma línea, pero en este caso representan la versión oficial de las biografías contenidas al estar redactadas por el historiador de la reina de Castilla. En ambos casos, la pretensión es la de enaltecer ciertos sectores de las clases altas frente a otros como estrategia política de cara a la ostentación del poder en la corte.²¹

Por otra parte, Petrarca casi cien años antes que Fernando del Pulgar había compuesto otro compendio de hombres ilustres, pero retomando el modelo romano. Tal vez no conocía sus precedentes medievales, pero posiblemente aun habiéndolos conocido su obra seguiría siendo lo que es, ya que está compuesta para cumplir una finalidad concreta: “mostrar a sus contemporáneos las virtudes públicas que hicieron de Roma lo que fue y sin las cuales nunca podrá recuperar su antiguo esplendor ni, por tanto, el papel que todavía le corresponde en el mundo”.²² Por ello, los biografiados son personajes de la antigua Roma, y no contemporáneos a Petrarca.

¹⁵ Sánchez Salor, art. cit., pp. 35-44.

¹⁶ Sánchez Salor, art. cit., pp. 44-52.

¹⁷ Pedro Juan Galán Sánchez, «De *viris illustribus* de Ildefonso de Toledo o la modificación del género», *Anuario de estudios filológicos*, 15 (1992), pp. 69-80, p. 73; Sánchez Salor, art. cit., p. 52; Codoñer Merino, *loc. cit.*, p. 254.

¹⁸ Olmo Ibáñez, *op. cit.*, p. 37.

¹⁹ Nicolás del Castillo Mathieu, «Breve análisis de las *Generaciones y Semblanzas* de Fernán Pérez de Guzmán», *Thesaurus: Boletín Del Instituto Caro y Cuervo*, 33, 3 (1978), p. 424.

²⁰ Castillo Mathieu, art. cit., pp. 429-432.

²¹ Mientras Pérez de Guzmán pretendió afianzar los valores y virtudes de la llamada “nobleza nueva”, Del Pulgar prefirió, desde su posición oficial al servicio de la corona, defender los principios tradicionales de nobleza castellana. Esta es la lectura que comparten, aunque difieran en algunas cuestiones, Robert Folger, «Noble subjects: Interpellation in *Generaciones y semblanzas* and *Claros varones de Castilla*», *eHumanista*, 4 (2004), pp. 22-50; y Erica Janin, «El uso político del retrato regio en *Generaciones y semblanzas* y *Claros varones de Castilla*», en *Actas del IX Congreso Argentino de Hispanistas «El Hispanismo ante el Bicentenario»*, La Plata: Asociación Argentina de Hispanistas, 2010, <https://www.aacademica.org/000-043/79.pdf>.

²² Iñigo Ruiz Arzalluz, «Petrarca y los *De viris illustribus*», en Vitalino Valcárcel Martínez (ed.), *Las biografías griega y latina como género literario: de la Antigüedad al Renacimiento: algunas calas*, Vitoria Gasteiz, Universidad del País Vasco, 2009, p. 170.

El género mutará considerablemente con el *Virorum doctorum* de Arias Montano y Phillips Galle, en el que se biografían y retratan personajes contemporáneos o de un pasado muy reciente. Comparte con Petrarca la finalidad moralista, ya que los varones escogidos son “modelos de comportamiento humano”.²³ Sin embargo, la selección de personas ilustres de distintas nacionalidades y distintos ámbitos del saber constituye en sí una puesta en valor del humanismo renacentista, el cual ejemplifica la tolerancia religiosa y la unidad de todos los saberes dentro de los *studia humanitatis*.²⁴

Por tanto, queda claro que hablamos de un género eminentemente utilitario más que historiográfico. Puede que Lobo Laso no hubiera leído todos los tratados que precedieron al suyo; tal vez ni siquiera unos pocos de ellos, ya que en sus inventarios de bienes no aparece ninguno. Con seguridad leyó, o al menos conocía su existencia, los *viris illustribus* de San Isidoro y San Ildefonso, la *Summa de varones ilustres* de Juan Sedeño de Arévalo y *De adserenda Hispanorum eruditione, sive De viris Hispaniae doctis narratio apologetica* de Alfonso García de Matamoros,²⁵ porque nombra estas obras en su propio manuscrito de los *Varones y hombres doctos* al biografiar a cada uno de sus autores. Es más, de Juan Sedeño el único dato que aporta es el de ser autor de esta obra. Así que podemos partir del hecho de que Gabriel Lobo Laso sabía que este tipo de tratados siempre tienen una finalidad añadida a la meramente historiográfica, puesta al servicio de los intereses del autor, y así elaboró la suya ajustándola a su interés propio.

Ya intuía Artigas en su somero análisis del manuscrito que en cierta manera Lobo Laso “no pudo disimular, tan difícil es siempre, sus juicios y prejuicios literarios y extraliterarios”.²⁶ Nuestra hipótesis lleva unos pasos más allá esta afirmación. Lobo Laso no solo no quiso disimularlos, sino que construyó su tratado de los *Varones doctos e insignes en letras* precisamente para dar validez y autoridad a sus “prejuicios literarios”. Así, su intención era la de crear un canon de autores literarios de los Siglos de Oro, en el que, por supuesto, se incluye a sí mismo, y en el que ciertos nombres salen más beneficiados que otros.

La primera prueba que apunta a esta intención la constituye la misma estructura de la obra. Si se compara con cualquiera de sus predecesores en el género, los *Varones y hombres doctos, eminentes e insignes en letras* despunta por la brevedad de las biografías contenidas. Algunas pueden llegar a ocupar entre diez y veinte líneas, aquellas dedi-

²³ Luis Durán Guerra, «Imagen del Humanismo: el retrato de hombres ilustres en Arias Montano», *Erebea*, 3 (2013), pp. 329-360, p. 338.

²⁴ Durán Guerra, art. cit., p. 359.

²⁵ De hecho, a las cuatro obras les modifica su verdadero nombre: al de San Isidoro lo denomina “otro [libro] de los claros varones que continuó después San Ildefonso” (Gabriel Lobo Laso de la Vega, *Varones y hombres doctos, eminentes e insignes en letras*, ms., f. 23v), al de San Ildefonso, “otro [libro] de una Crónica de Varones ilustres hasta su tiempo” (f. 22), al de Juan Sedeño, “Varones ilustres” (f. 105v) y al de Alfonso García de Matamoros, “un libro de los varones doctos de España, que llamo *Asserenda eruditione Hispanie*” (f. 107), demostrando así que lo importante de estas obras para Lobo Laso no era el título particular de cada una, sino el género al que pertenecen.

²⁶ Artigas, art. cit., p. 164.

cadadas a las personalidades a las que Lobo Laso les dio más importancia, pero la gran mayoría de ellas apenas contienen dos datos: el lugar de nacimiento, y la obra por la que se conoce al biografiado. Este tipo de biografías reducidas no eran comunes en el género. Es más, si se observan cuatro obras que conocía Lobo Laso, o los precedentes hispánicos de Pérez de Guzmán y Del Pulgar, en todas ellas las biografías se presentan por extenso, llegando a ocupar varias páginas, y en ningún caso los datos biográficos se limitan al lugar de nacimiento. Por ello, este raro espécimen dentro de su género introduce un nuevo tipo estructural de catálogo de hombres ilustres, que se ajusta más al subgénero biográfico que Olmo Ibáñez denomina “bio-bibliografía”:

El procedimiento bio-bibliográfico consiste en reconocer la biografía de un personaje en su producción bibliográfica. Es decir, la identificación del personaje con su obra sitúa a ésta dentro de parámetros históricos y culturales reconocibles gracias a la datación bibliográfica, y permite relacionarlos con el estado evolutivo del personaje en cada momento.²⁷

Tanto Artigas²⁸ como Pullés-Linares²⁹ consideran que esta brevedad es síntoma de que el texto del manuscrito era más bien un borrador sin acabar. Aun siendo esto cierto, hay dos cuestiones que nos llevan a pensar que, de haber terminado la obra antes de morir, las biografías que habríamos tenido no excederían en mucho a las que finalmente hemos conservado. Por un lado, al examinar los espacios en blanco en el manuscrito se observa que Lobo Laso previó retomar la escritura del texto. Muchas biografías finalizan con oraciones inconclusas sintácticamente y un espacio en blanco bajo ellas. Sin embargo, no son espacios muy generosos. Manteniendo el mismo tamaño de letra, en algunos casos se podrían añadir cinco o seis líneas, en otros no cabrían ni tres. Por otra parte, la nómina de autores sí parece ser la definitiva. Teniendo en cuenta que procura mantener el orden cronológico en la sucesión de biografías –lo cual no siempre consigue– alcanza a dar noticias de obras de hasta pasado 1610. Por tanto, podemos afirmar que Lobo Laso realmente compuso un catálogo de bio-bibliografías más que de biografías. La importancia dada a la bibliografía de cada varón docto es indicativa de la verdadera intención del autor.

LA CONSTRUCCIÓN DEL CANON A PRINCIPIOS DEL SIGLO XVII

Si bien hemos señalado que esta intención era la de crear un canon, este concepto puede resultar anacrónico para el momento en el que Lobo Laso escribe los *Varones y hombres doctos*. Aunque nosotros manejemos un concepto teórico del siglo xx, esto no

²⁷ Olmo Ibáñez, *op. cit.*, p. 89.

²⁸ Artigas, *art. cit.*, p. 158.

²⁹ Pullés-Linares (ed.), *op. cit.*, p. 22.

significa que en la mentalidad de los literatos del Siglo de Oro no existiera el equivalente. Es innegable que entre ellos quisieron consagrar ciertas obras y autores, y rebajar otras, especialmente cuando las disputas entre los distintos círculos estaban en su momento más candente. Así lo intenta, por ejemplo, Cervantes en el *Viaje del parnaso*, en el *Canto de Calíope* en *La Galatea*, en el escrutinio de la librería en la primera parte del *Quijote*. La ficción fue el vehículo perfecto para esconder esta intención velada. García Aguilar ilustra este movimiento de “institución de la república de las letras” listando una treintena de obras, entre las que se encuentran novelas, como *La Diana* de Montemayor o las mencionadas de Cervantes, cancioneros y antologías como las *Flores de poetas ilustres* de Espinosa y obras poéticas como *El laurel de Apolo* de Lope de Vega.³⁰ Retoma y amplía este listado Álvarez Amo, concluyendo que conforme avanza el tiempo es cada vez más habitual que se construyan catálogos de poetas específicos, precisamente por incidir cada vez más en la valoración de los poetas y en la construcción del canon.³¹ Nuestro manuscrito se puede considerar un caso excepcional, ya que es la primera vez en las letras hispánicas que se recurre a un compendio de biografías o tratado de varones ilustres para institucionalizar autores literarios, desde que Suetonio en su *De viris illustribus* biografiase a los poetas latinos, de los cuales se conservan las biografías de Terencio, Virgilio, Horacio, Tibulo y Lucano. El hecho de que esta labor se lleve a cabo a través de una obra historiográfica no es circunstancial, sino que a los ojos de un lector del siglo xvii la cuestión adquiriría objetividad y oficialidad. Algunas obras anteriores a esta pretendieron destacar a una serie de poetas de una determinada ciudad, concretamente *Antigüedad y excelencias de Granada* (1600) de Bermúdez de Pedraza y *Década Primera de la historia de la ciudad y reino de Granada* (1610) de Gaspar Escolano, pero no son tratados de varones ilustres como tales sino historias de ciudades, y por ello la intención al incluir listados de hijos ilustres de dichas ciudades era totalmente distinta.³²

La constitución de un canon de autores contemporáneos es un hecho social más que literario. Aunque la pretendida valoración de las obras debiera ser fruto de la mera comparación literaria, la realidad es bastante más cruda. Es necesario que el tiempo

³⁰ Ignacio García Aguilar, «Varones nobles y nobles poetas: los repertorios de ingenios en el Siglo de Oro», en Begoña López Bueno (ed.), *En torno al canon: aproximaciones y estrategias*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2005, pp. 285-316, pp. 288-289.

³¹ Francisco J. Álvarez Amo, «Significado y función de los catálogos de poetas españoles del siglo xvi», en Begoña López Bueno (ed.), *El canon poético en el siglo xvi*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2008, pp. 215-234. Además: «Significado y función de los catálogos de poetas españoles del siglo xvii», en Begoña López Bueno (ed.), *El canon poético en el siglo xvii*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2010, pp. 305-322.

³² Eran obras que pretendían ensalzar a sus respectivas ciudades, no solo por los hombres ilustres que habían dado, entre ellos poetas, también por todo elemento local que dotase a la imagen de la ciudad de esplendor y fama. Osuna Rodríguez analiza estos catálogos de hijos ilustres junto a otras historias posteriores dedicadas a otras ciudades (Inmaculada Osuna Rodríguez, «Las ciudades y sus “Parnasos”: poetas y “Varones ilustres en letras” en la historiografía local del Siglo de Oro», en Begoña López Bueno (ed.), *En torno al canon, aproximaciones y estrategias: aproximaciones y estrategias*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2005, pp. 233-284). Al tratarse de obras localistas, algunos de los poetas seleccionados de Granada y Valencia aparecen en el tratado de Lobo Laso.

actúe como catalizador e imponga distancia social entre autor y receptor para que la valoración y posterior canonización se hagan desde estrictos parámetros de calidad literaria. En el caso que nos ocupa, muchos de los autores biografiados y juzgados son contemporáneos a Lobo Laso, por lo que en gran parte son los prejuicios, sociales y personales, los que intervienen en su construcción de un canon. Ya apuntaba Even-Zohar en esta dirección:

In such a view, by “canonized” one means those literary norms and works (i.e., both models and texts) which are accepted as legitimate by the dominant circles within a culture and whose conspicuous products are preserved by the community to become part of its historical heritage. On the other hand, «non-canonized» means those norms and texts which are rejected by these circles as illegitimate and whose products are often forgotten in the long run by the community (unless they change their status).³³

Lobo Laso, como autor de los *Varones y hombres doctos*, se erige como el punto de referencia, haciendo de su posición social la del círculo cultural dominante que legítimamente puede construir el canon. Recordemos que Lobo Laso era el cuarto hermano de una familia humilde y de bajo estatus social, era muy consciente de su posición y constantemente se quejaba por ello³⁴ o lo hacía patente en su obra.³⁵ En el ocaso de su vida, con toda la sabiduría que le dieron los años y tras pasar por numerosos círculos literarios,³⁶ había formado una sólida opinión sobre los poetas –también novelistas y dramaturgos– de su época. Sin duda, aprovechó en exceso su cargo como continuo, ya que un puesto de soldado no le daba verdadera legitimidad para ocuparse de la historiografía oficial y, sin embargo, apela a su cargo en la portada de los *Varones y hombres doctos* como si en realidad escribir esta obra sí fuera una labor propia de su oficio.

Señala Mignolo que la construcción de un canon tiene una finalidad última, que depende de la comunidad cultural en la que se quiere constituir dicho canon:

La formación del canon en los estudios literarios no es más que un ejemplo de la necesidad de las comunidades humanas de estabilizar su pasado, adaptarse al presente y proyectar su futuro. [...] Mediante la formación del canon una comunidad define y legitima su propio territorio, creando y reforzando o cambiando una tradición.³⁷

³³ Itamar Even-Zohar, «Polysystem studies», *Poetics today*, 11, 1 (1990), p. 15.

³⁴ Franco Carcedo, *op. cit.*, p. 7-9; Miguel M. García-Bermejo Giner, «Lobo Laso de la Vega, Gabriel», en Pablo Jauralde Pou, Delia Gavela García, y Pedro C. Rojo Alique (eds.), *Diccionario filológico de literatura española, siglo XVI*, Madrid, Castalia, 2009, p. 568.

³⁵ Aunque hidalgo de bajo linaje, realmente Lobo Laso no escondía la realidad, quizá por orgullo de casta al saberse cristiano viejo, y por orgullo de clase al haber conseguido un puesto cortesano (Franco Carcedo, *op. cit.*, p. 9).

³⁶ Franco Carcedo, *op. cit.*, p. 4-18.

³⁷ Walter D. Mignolo, «Los cánones y (más allá de) las fronteras culturales (o ¿de quién es el canon del que hablamos?)», en Enric Sullá (ed.), *El canon literario*, Madrid, Arco/Libros, 1998, pp. 237-270, pp. 251-252.

Si observamos la obra de Lobo Laso, vemos que esta sirve para cubrir las tres necesidades. Se estabiliza el pasado poniendo en valor a los grandes autores latinos de Hispania y a los padres de la Iglesia de la península, para a su vez comparar la importancia de estas obras de otros tiempos con las del Siglo de Oro. Así, Lobo Laso se adapta a su presente, señalando a los hombres más eminentes de su tiempo, y proyecta su futuro al incluirse en la nómina, para asegurar su pervivencia como poeta. Refuerza la tradición de las letras latinas y sacras, pero a su vez renueva el género incluyendo a los poetas de su tiempo. Vemos, pues, que la obra cumple con las expectativas de un canon literario.

Por otra parte, la necesidad de establecer dicho canon era patente a principios del xvii. El número de antologías publicadas era exponencial.³⁸ Al componer una antología, el antólogo realiza una labor de selección de poetas y poemas que, de una manera u otra, propone un canon poético. En este sentido, Pozuelo Yvancos y Aranda Sánchez señalan las antologías y las historias de la literatura –estas últimas no llegarán hasta siglos después– como instrumentos de canonización precisamente por su finalidad didáctica:³⁹ los autores y obras seleccionados serán los que se enseñen, perpetuando así el canon propuesto por el antólogo. Así, la cantidad de antologías, romanceros, flores de poetas de los siglos xvi y xvii es indicativa de la necesidad cultural de establecer qué autores merecen resistir al paso del tiempo.

En ese sentido actúan también todas las obras ficcionales que, de una manera u otra, reconstruyen un “parnaso español” o una “república de las letras”. En ellas, también opera el mismo mecanismo que podemos presenciar en este manuscrito de Lobo Laso: “el centro del sistema canónico intenta reafirmarse en su lugar, en tanto que la periferia utiliza todos los elementos a su alcance para desplazar el centro o hacerse un sitio junto a él”.⁴⁰ Por tomar un ejemplo de los que analiza García Aguilar, en el caso del *Canto de Calíope* en *La Galatea* se aprecia claramente la puesta en marcha del mencionado mecanismo. La estrategia de Cervantes consiste en centrar la nómina de poetas que valora a los que están vivos en su presente histórico, y aun siendo así llega a incluir hasta cien poetas con la intención de lograr incluirse entre ellos en ese centro del sistema, haciéndose un lugar junto a los que él ya consideraba grandes. Distinto es el mecanismo que señala García Aguilar en *Viaje del parnaso*. En este caso, Cervantes ya estaría en ese centro del sistema, así que reduce el número de poetas valorados –de entre los que figuraban en *La Galatea* solo mantiene a dieciséis– para reafirmarse como centro y determinar la periferia del canon.⁴¹ Si nos detenemos a analizar el procedimiento que lleva a cabo Lobo Laso, este puede considerarse similar al de Cervantes en *La Galatea*, un intento por acercarse al centro de un sistema que, aunque sigue construyéndose en 1615, está en buena parte

³⁸ Esta afirmación se evidencia en Antonio Rodríguez-Moñino, *Manual bibliográfico de cancioneros y romanceros*, ed. Arthur L-F. Askins, Madrid, Castalia, 1973.

³⁹ José María Pozuelo Yvancos y Rosa María Aradra Sánchez, *Teoría del canon y literatura española*, Crítica y Estudios Literarios, Madrid, Cátedra, 2000, pp. 125-127.

⁴⁰ García Aguilar, *loc. cit.*, pp. 290-291.

⁴¹ García Aguilar, *loc. cit.*, pp. 306-307.

ya consensuado, y desde él incluir a los escritores que valoraba dentro del canon, unos, cerca del centro, otros, de la periferia. La diferencia entre Cervantes y Lobo Laso es el género elegido para llevar a término esta tarea, uno el ficcional y otro el historiográfico.

En conclusión, los intereses personales de Lobo Laso por determinar quién merece un lugar entre los poetas insignes de España –y por incluirse en la nómina– confluía con la necesidad y urgencia entre los círculos culturales y literarios de establecer una “clasificación” o selección de poetas, novelistas, dramaturgos, hombres de letras en general. Y, por ello, la obra que nos ocupa era el mejor medio del que disponía para realizar esta selección, dado que proporcionaba a su discurso una objetividad de la que carecían las antologías o la narrativa de ficción como la del *Viaje del Parnaso*.

EL CANON DE GABRIEL LOBO LASO DE LA VEGA

Es cierto que la selección de poetas y sus biografías estaba teñida por los prejuicios literarios y extraliterarios de Gabriel Lobo Laso,⁴² pero no por ello su juicio estaba errado. A pesar de que su manuscrito⁴³ no fuese publicado, y por tanto no tuviera ninguna difusión más allá de los bibliotecarios que lo pudieran ojear en los tres siglos hasta que la crítica literaria reparó en él, no se aleja demasiado del canon actual de autores del Siglo de Oro.⁴⁴

Por supuesto, Lobo Laso no solo incluyó a los que él consideraba mejores poetas entre los biografiados, intentó, al menos, mencionar a todos los poetas conocidos del momento. Pero podemos apreciar una diferencia cualitativa entre unos autores y otros: a los que él consideraba más importantes les dedicaba una biografía más extensa y rica en datos, mientras que a los que apenas tenían importancia tan solo los nombraba, seleccionaba una obra y señalaba su lugar de nacimiento.

Entre las biografías del primer tipo se cuentan, siguiendo el orden de aparición, las de Juan II, Juan Cristóbal Calvete de Estrella,⁴⁵ Alvar Gómez de Castro,⁴⁶ Francisco Sánchez

⁴² Artigas, art. cit., p. 124.

⁴³ Gabriel Lobo Laso de la Vega, *Varones y hombres doctos, eminentes e insignes en letras*, c. 1615. Las citas de los ff. 84-102 van siempre por la edición adjunta en el Apéndice.

⁴⁴ El objeto de este estudio lo constituyen los literatos o poetas, comprendidos entre los ff. 84 y 102 del Ms. citado, cuya nómina se edita como Apéndice. No analizamos, sin embargo, la interesante nómina de autores “doctos, eminentes e insignes en letras” de los tiempos de la latinidad según Lobo Laso. Tampoco incluimos en el análisis a Antonio de Nebrija o a Bartolomé de las Casas, ya que figuran entre la nómina de doctos de la Iglesia. El caso de Nebrija es singular: es el único al que destaca por su obra gramatical, pero lo sitúa junto a padres de la Iglesia, arzobispos, obispos y frailes, aunque no le atribuya ninguna obra relacionada con la teología, las letras sacras o el derecho canónico. También menciona su labor como historiador. Los historiadores tampoco se analizan, a pesar de la proximidad del género historiográfico con la literatura. Entre ellos figuran Alfonso X, Juan Latino cuya *Austríada* es considerada obra historiográfica, Bartolomé Leonardo de Argensola, nuevamente el padre De las Casas, Juan Villén de Viedma traductor de Horacio, Diego López de Valencia (por duplicado), el Inca Garcilaso y Juan Díaz Rengifo, así como algunos gramáticos como Gregorio López Madera, Simón Abril Bartolomé Jiménez Patón y el padre Manuel Álvarez. El manuscrito completo está en proceso de edición.

⁴⁵ Se refiere a él como Stela Calvete (Gabriel Lobo Laso de la Vega, *op. cit.*, f. 86).

⁴⁶ Se refiere a él como Álvaro Gómez, natural de Toledo (Lobo Laso de la Vega, *op. cit.*, f. 86).

de las Brozas, Garcilaso de la Vega, Luis Camões, Ausias March, Juan de Mena, Hernán Núñez de Toledo al que llama el Comendador Griego, Alonso de Ercilla, Jerónimo Ramírez, Diego Hurtado de Mendoza, Miguel de Cervantes, Alvar Gómez de Ciudad Real,⁴⁷ Lope de Vega, Gregorio Hernández de Velasco, Juan Coloma y Cardona, Pedro de Padilla, él mismo nombrado como Gabriel Laso de la Vega, Cristóbal Suárez de Figueroa, Juan Luis de la Cerda, Alonso de Barros y Bartolomé Cairasco de Figueroa. Estos eran los autores que constituían el canon para Lobo Laso, y se distinguen de los demás, porque Lobo Laso los elogia destacando su ingenio, su estilo elegante o su facilidad para el verso.

Por otra parte, dedica tan solo unas líneas a las biografías de Fernando de Rojas, Diego Falcón, Fadrique Enríquez, Jorge Manrique, Juan Boscán, Fernando de Acuña, Gerónimo de Corte Real, Jorge de Montemayor, Alonso de Fuentes, Francisco de Guzmán, Cristóbal de Castillejo, Silvestro, Juan Rufo Jurado, Luis Gálvez de Montalvo, Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo, Gonzalo Pérez, Fernando de Herrera, Vicente Espinel, Francisco de Aldana, Cosme de Aldana, Cristóbal de Virués, Francisco López de Villalobos, Alonso López Pinciano, Juan López de Úbeda, Juan de Jáuregui, Baltasar Elisio de Medinilla, Diego Gracián de Alderete o Dantisco, Juan Sedeño de Arévalo,⁴⁸ fray Gabriel de Mata, Diego de Aguilar, Bernardino Daza, Andreas de Recendio, Barros,⁴⁹ Alonso de Ledesma, Jerónimo Jiménez de Urrea, Martín Abarca de Bolea y Castro, Pedro de Oña,⁵⁰ Francisco Hernández Blasco, Juan de Luque,⁵¹ Íñigo López de Mendoza marqués de Santillana, Francisco Adame de Montemayor, José de Valdivieso, Jerónimo de Lomas y fray Pedro de Alcinas. Estos otros eran los autores que consideraba, al menos, de segunda fila, y no les dedica adjetivos o epítomes elogiosos.

Mención aparte merece Fray Luis de León, al que ensalza por sus muchas facetas, incluida la de “excelente poeta”.⁵² Sin embargo, de entre todas destaca las de traductor y teólogo, mencionando las traducciones de Horacio, la *Explanatio* del *Cantar de los cantares de Salomón*,⁵³ y sus libros *De los nombres de Cristo* y *La perfecta casada*. Por esta razón no aparece en la nómina de poetas sino en la de teólogos, aunque realmente sí sea considerado como poeta. Así también, Pedro Mejía aparece catalogado como historiador por su sobresaliente *Historia imperial y cesárea* y por la crónica de Carlos V, pero

⁴⁷ Se refiere a él como Álvaro Gómez de Mendoza (Lobo Laso de la Vega, *op. cit.*, f. 91v).

⁴⁸ Aparece por duplicado, en la nómina de poetas y en la nómina de historiadores (Lobo Laso de la Vega, *op. cit.*, ff. 97 y 105v).

⁴⁹ De este hombre ilustre señala que es portugués, cosmógrafo y matemático, pero no da el título de ninguna obra suya. Intuimos que pudiera ser João de Barros (Lobo Laso de la Vega, *op. cit.*, f. 99v).

⁵⁰ Su nombre no aparece, sino tan solo un espacio en blanco y la siguiente frase: “escribió un libro en octavas que llamó *Arauco domado*” (Lobo Laso de la Vega, *op. cit.*, f. 100).

⁵¹ Lobo Laso le confunde el nombre y lo llama Luis de Luque (Lobo Laso de la Vega, *op. cit.*, f. 100v).

⁵² Exactamente: “Fray Luis de León, fraile agustino, natural de Granada, varón de muchas letras divinas y humanas, gran griego y latino, excelente poeta, sumo filósofo, admirable teólogo, lector de la cátedra de Teología positiva en la universidad de Salamanca, tradujo en nuestra lengua muchas odas de Horacio con gran propiedad y elegancia [f. 46] escribió sobre los *Cantares de Salomón*, y compuso otro libro de *Los nombres de Dios*, y otro de *La perfecta casada*” (Lobo Laso de la Vega, *op. cit.*, f. 45v-46).

⁵³ Sin embargo, no menciona la traducción, evitando entrar en el conflicto sobre la traducción de textos bíblicos (Lobo Laso de la Vega, *op. cit.*, ff. 45v-46).

su faceta de poeta también es reseñada como autor de la *Silva de varia lección* y de los [Coloquios y] Diálogos.⁵⁴

Es remarkable la ausencia total del género picaresco en esta serie de biografías. Artigas señalaba la ausencia del *Lazarillo de Tormes* entre las obras nombradas de Diego Hurtado de Mendoza,⁵⁵ atribuyendo Artigas el *Lazarillo* a este autor cuando la cuestión sobre la autoría no está todavía cerrada todavía hoy. Lo remarkable es la ausencia del *Lazarillo*, a secas, indistintamente de a quien se le atribuyera o si se mantuviera como anónimo. Mateo Alemán no aparece entre los biografiados, así como tampoco aparece el autor del apócrifo, Mateo Luján de Sayavedra o Juan Martí. Tampoco se hace mención del *Libro de entretenimiento de la pícara Justina*, ni del que pudiera ser su autor Francisco López de Úbeda. Además, entre las obras de Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo, Lobo Laso no incluye *La hija de la Celestina o la ingeniosa Elena*, publicada en 1612. Todavía en 1615 se habían publicado pocas novelas picarescas,⁵⁶ pero el género ya contaba con algunas de sus principales novelas. Si no figuran sus autores en los *Varones y hombres doctos* no es porque Lobo Laso no los conociera o no supiera de estas novelas. El éxito editorial del *Guzmán de Alfarache* era tal que no podía ser desconocido entre los círculos literarios. Es más, implícitamente Lobo Laso reconoce haber leído el prólogo de *La Pícara Justina* cuando en el poema prologal del *Quijote*, bajo el pseudónimo de “donoso poeta Entreverado” responde al poema que Francisco López de Úbeda introduce en su libro⁵⁷ comparando al *Quijote* con la *Celestina*, el *Lazarillo* y el *Guzmán*.⁵⁸ En el poema del «Entreverado» salva a la *Celestina* de la comparación, pero condena al *Lazarillo* asociándolo al pienso de Rocinante. Vemos, pues, que la opinión que tiene Lobo Laso de los libros de pícaros es tan mala que no son, según su juicio, obras que dignifiquen a sus autores y los hagan «hombres doctos, eminentes e insignes en letras».

Centrándonos en los poetas y escritores que sobresalen en el manuscrito de Lobo Laso, se aprecia que algunos forman parte de los más insignes, del canon, por cuestiones o “prejuicios” extraliterarios, mientras que otros figuran por su calidad literaria. Forman parte de este segundo grupo aquellos escritores anteriores a Lobo Laso: Juan de Mena, Ausias March, Alvar Gómez de Ciudad Real, Garcilaso de la Vega, Hernán Núñez de Toledo; y aquellos a los que no conoció ni eran próximos a los círculos en los que se movía: Francisco Sánchez de las Brozas, Luis Camões, Gregorio Hernández

⁵⁴ “Pedro Mejía, caballero sevillano del hábito de Santiago, elegante, y docto cronista del emperador Carlos Quinto, escribió las vidas de los Emperadores que llamaron los *Césares* de Pedro Mejía, y *Silva de varia lección* en otro tomo y los *Diálogos* en otro tomo, y otras cosas dignas de ser celebradas” (Lobo Laso de la Vega, *op. cit.*, f. 108).

⁵⁵ También señala que no se nombra las *Guerras de Granada*, las cuales sí nombra Lobo Laso (Artigas, *art. cit.*, p. 164).

⁵⁶ El *Marcos de Obregón* no aparece en la biografía de Vicente Espinel porque a fecha última de escritura de este manuscrito todavía no se había publicado. No lo haría hasta tres años después de la muerte de Gabriel Lobo Laso.

⁵⁷ Libro segundo, capítulo tercero, cuarta parte de *Libro de entretenimiento de la pícara Justina*.

⁵⁸ Francisco Márquez Villanueva, «El mundo literario de los académicos de Argamasilla», *La Torre. Nueva época*, 1, 1 (1987), pp. 9-43, pp. 34-35. Véase el capítulo de Valentín Núñez en este volumen (pp. 57-81).

de Velasco, Juan Coloma y Cardona. Caso distinto es el del rey Juan II de Castilla, que puede haber sido incluido por conveniencia política con la corona de Castilla, ya que el cronista de este rey, Fernán Pérez de Guzmán, no informa de su condición de poeta.

Como era lógico Lobo Laso supo ver en Cervantes y Lope de Vega la calidad de sus obras. En el caso del primero, se equivoca en cuanto a su nacimiento, el cual sitúa en Córdoba, pero enumera todas sus obras en prosa y verso hasta la fecha: varia poesía, *La Galatea*, el *Quijote*⁵⁹ y unas “novelas”⁶⁰, término de la época para referir a la novela corta, así que se refería a las *Novelas ejemplares*. Del segundo, destaca su obra teatral, elogiándolo enormemente al llamarlo “el Terencio y Plauto de nuestros tiempos”.⁶¹ Menciona entre sus obras en verso *La Dragontea*, “sonetos y rimas sueltas” y *Jerusalén conquistada*, la cual llama “la libertad de Jerusalén”, entre sus obras de teatro, *San Isidro Labrador de Madrid*, y entre sus novelas, *El peregrino en su patria* y *Pastores de Belén*.

Márquez Villanueva demuestra la amistad que existió entre Cervantes y Gabriel Laso: este le escribe el mencionado poema a la introducción del *Quijote* bajo el pseudónimo de “el donoso poeta Entreverado”⁶² y aquel lo “celebra entre los buenos poetas por el *Viaje del Parnaso*”.⁶³ En el marco de esta amistad argumenta que Lobo Laso ayudó a Cervantes en su odio contra Lope de Vega, dedicándole “cruelles alusiones” en el *Manojuelo de romances*, llamándolo Juan Ciruelo, y burlándose de su destierro en el romance «Potro rucio». Para Márquez Villanueva, estos agravios fueron la razón por la que Lope olvidó voluntariamente incluir a Lobo Laso en *El laurel de Apolo*.⁶⁴ Sin embargo, Weiner no se muestra de acuerdo con esta enemistad u odio que aprecia Márquez Villanueva, aunque acepta la alusión a Lope a través del pseudónimo de Juan Ciruelo, y la crítica en el «Potro rucio»: “a pesar de sus diferencias parece que en general Lope y Lobo se llevaban bien y se respetaban. En tal caso los dos supieron separar la política de la amistad o por lo menos la cordialidad”.⁶⁵ Si tal fuera la enemistad, no tendría sentido no solo el hecho de que Lobo Laso lo incluyera entre sus hombres ilustres, sino que además lo destacara por encima de otros. Es más probable que, si bien tuvieran algún momento de disputa o Lobo Laso fuera más cercano a Cervantes en torno a los años de publicación del *Manojuelo de romances* (1601) o del primer *Quijote* (1605), esta posible inquina o enemistad se templara con los años.

Reconoce igualmente el “ingenio” y la “sutileza” de la poesía de Diego Hurtado de Mendoza,⁶⁶ las cuales ha conocido impresas tras la muerte de este. Alude, sin duda, a

⁵⁹ Posiblemente se refiera solo a la primera parte, ya que escribe “un libro que llamó la *Galatea*, y otro de *Don Quijote de la Mancha* en prosa”, equivocándose al escribir el propio nombre de la novela.

⁶⁰ Lobo Laso de la Vega, *op. cit.*, ff. 91-91v.

⁶¹ Lobo Laso de la Vega, *op. cit.*, f. 92.

⁶² Marcel Bataillon, «Urganda entre Don Quijote et *La Pícaro Justina*», en *Studia Philologica. Homenaje ofrecido a Dámaso Alonso por sus amigos y discípulos con ocasión de su 60º aniversario*, Madrid, Gredos, 1960, vol. 1, p. 213.

⁶³ Márquez Villanueva, *art. cit.*, p. 19.

⁶⁴ Márquez Villanueva, *art. cit.*, pp. 21-22.

⁶⁵ Weiner, *op. cit.*, p. 74.

⁶⁶ Lobo Laso de la Vega, *op. cit.*, f. 90.

la recopilación de Fray Juan López de 1610. Sin embargo, en 1615 todavía no se había publicado la *Guerra de Granada*, mencionada también por Lobo Laso, de modo que tuvo que conocerla manuscrita.

Tampoco nos extraña que entre los poetas destacados figure Alonso de Ercilla. Lobo lo destaca por la elegancia de la *Araucana*, pero no debemos olvidar que Ercilla fue maestro de Lobo Laso, y este pasó un tiempo indeterminado entre 1571 y 1572 estudiando su casa.⁶⁷ El elogio fue mutuo, ya que Ercilla firma la aprobación de *La Mexicana* (1594) afirmando que esta mejoraba con «más cuidado y generosidad» a la *Primera parte de Cortés valeroso y Mexicana* (1588).

Entre otros poetas cercanos a Lobo Laso, incluye a Cristóbal Suárez de Figueroa por su traducción de *El pastor Fido*, traducción también alabada por Cervantes y Baltasar Gracián,⁶⁸ y por *La constante Amarilis*. Si, ciertamente, Lobo Laso conoció personalmente a Lope y a Cervantes en los años previos a la publicación del primer *Quijote*, puede que coincidiera en las tertulias madrileñas que estos solían frecuentar también con Suárez de Figueroa, pero no nos queda ningún registro de que entre ellos pudiera haber existido cualquier tipo de relación. Tampoco le atribuye, a él ni a ningún otro, la autoría del *Quijote* de Avellaneda, pero esta omisión debe de ser intencionada: de haber incluido esta obra o atribuirle su autoría a alguien le habría dado un estatus superior a la obra que el de mero apócrifo de dudosa calidad, incorporándola al canon de novelas contemporáneas.

A estas biografías se les une la del padre Bartolomé Cairasco de Figueroa, de Las Palmas de Gran Canaria. A este poeta difícilmente pudo conocerlo, ya que desde 1569 no volvió a salir de las islas, y poco pudo leer de su obra escrita salvo por su *Templo militante*,⁶⁹ impreso en varias partes, el cual menciona como “tres cuerpos de libros de festividades de vidas de Santos en octavas”,⁷⁰ de manera no llegó a leer la cuarta parte impresa en Lisboa en 1615.⁷¹ Además, parece tener noticia de otras obras compuestas en versos esdrújulos.⁷²

Entre la nómina de los doctísimos y elegantísimos incluye a Juan Cristóbal Calvete de Estrella, humanista y paje de Felipe II junto con Alonso de Ercilla, entre otros.⁷³ Su obra destacaba poco entre la literatura de la época, y Lobo Laso ni siquiera menciona

⁶⁷ Franco Carcedo, *op. cit.*, p. 4.

⁶⁸ Dolores Fernández López, «Suárez de Figueroa, Cristóbal», en Pablo Jauralde Pou, Delia Gavela García, y Pedro C. Rojo Alique (eds.), *Diccionario filológico de literatura española, siglo xvii*, vol. 2, Madrid, Castalia, 2010, pp. 479-486, p. 479.

⁶⁹ Esta es su única obra impresa. El resto son obras dramáticas y poemas manuscritos.

⁷⁰ Lobo Laso de la Vega, *op. cit.*, f. 100.

⁷¹ Ralph A. DiFranco, José Julián Labrador Herraiz, y Andrés Sánchez Robayna, «Cairasco de Figueroa, Bartolomé», en Pablo Jauralde Pou, Delia Gavela García, y Pedro C. Rojo Alique (eds.), *Diccionario filológico de literatura española, siglo xvi*, Madrid, Castalia, 2009, pp. 151-157.

⁷² Al hablar de sus obras habla en plural.

⁷³ Sobre datos biográficos de Juan Cristóbal Calvete de Estrella, véase José Luis Gonzalo Sánchez-Molero, «Juan Cristóbal Calvete de Estrella», en Juan Cristóbal Calvete de Estrella, *El felicísimo viaje del muy alto y muy poderoso príncipe don Phelippe*, ed. Paloma Cuenca, Madrid, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2001, pp. xvii-l.

sus poemas encomiásticos. Tan solo se lo reconoce por la historia de la toma de Túnez y por *El felicísimo viaje del Príncipe Don Phelippe* (1552), ambas obras más cercanas a la historiografía que a la literatura.⁷⁴ Tal vez Lobo Laso pudo conocerlo durante sus años de estudio con Ercilla, pero no hay indicios de ello. Calvete de Estrella tuvo como preceptor al humanista Hernán Núñez de Guzmán, el “Comendador Griego”,⁷⁵ al cual Lobo Laso también incluye entre los poetas más insignes. Esta relación no es casual: Lobo, como estamos comprobando, conocía y admiraba la obra de los humanistas españoles tanto como para incluirla entre la mejor literatura española.

Igualmente, el humanista Alvar Gómez de Castro figura como autor de la historia del arzobispo de Toledo, del *Publica Laetitia, qua dominus Ioannes Martinus Silicaeus Archiepiscopus Toletanus ab Schola Complutens susceptus est* y de unas notas a las *Etimologías* de San Isidoro, pero se le declara poeta. Posiblemente Lobo Laso leyera algunos de los manuscritos que hoy se conservan de Gómez de Castro, entre ellos los que contienen importantes notas para el desarrollo de los *studia humanitatis*.⁷⁶ Otro humanista destacado, del que además olvida que ya ha mencionado y por ello incluye su biografía dos veces, es Gregorio Hernández de Velasco, elogiado por traducir en verso la *Eneida* de Virgilio, impresa por primera vez en 1555 y reimpressa múltiples veces, y el *Parto de la Virgen* de Sannazaro, esta segunda impresa en 1569. Similar es la biografía del padre Juan Luis de la Cerda, al que destaca por los comentarios de las *Geórgicas* de Virgilio y por ser «eminente humanista».⁷⁷

Llama la atención que Lobo Laso quiera destacar a Jerónimo Ramírez como famoso poeta, cuando su producción fue más bien escasa. Según Lobo Laso, lo llamaban el Virgilio español por haber escrito un libro en versos latinos titulado «El Santo Inocente de la Guarda»,⁷⁸ el cual se titulaba en realidad *De raptu innocentis martyris Guardienseis libri VI* y se publicó en 1592.⁷⁹ Poco más escribió, al menos que se nos conservara.⁸⁰ Entre esta poca cosa, se encuentra el prólogo que hizo para la *Mexicana* de Lobo Laso. Este prólogo en parte era una cuestión de interés, ya que, como secretario de los Marqueses

⁷⁴ Si bien en las descripciones sobrepasan el ámbito de la crónica y son más cercanas a las de la prosa narrativa, y en las narraciones de acontecimientos se introducen numerosos elementos ficcionales (Lilia Elda Ferrario de Orduna, «Sobre El felicísimo viaje de Calvete de Estrella: una poética de las entradas reales: Ficción y realidad», *Anuario de Letras: Lingüística y filología*, 35, 1997, pp. 461-487), sigue siendo una obra eminentemente cronística.

⁷⁵ Gonzalo Sánchez-Molero, *loc. cit.*, p. xix.

⁷⁶ Antonio Alvar Ezquerro, «Alvar Gómez de Castro, humanista», *Revista de filología española*, 62, 3 (1982), pp. 193-210, p. 194.

⁷⁷ Lobo Laso de la Vega, *op. cit.*, f. 97v.

⁷⁸ Lobo Laso de la Vega, *op. cit.*, f. 89v.

⁷⁹ Anthony J. Farrell, «Introduction», en Lope de Vega, *El Niño inocente de La Guardia: a critical and annotated edition, with an introductory study*, Tamesis Books, 1985, pp. 1-48, p. 32.

⁸⁰ Un *Epithalamium* en honor de la boda de Felipe II y Ana de Austria en 1570, unos epigramas laudatorios en los *Evangelicarum institutionum libri octo* de Pedro García Galarza en 1579, otros en *Sphera del Universo* de Ginés Rocamora y Torrano en 1599, y un soneto en *El peregrino indiano* de Antonio de Saavedra Guzmán en ese mismo año. Serrano Cueto ofrece estos datos junto a otros datos biográficos en Antonio Serrano Cueto, «El epithalamium de Jerónimo Ramírez en honor de la boda (1570) de Felipe II y Ana de Austria», *Humanística Lovaniensia*, 58 (2009), pp. 103-124, pp. 103-104, <http://rodin.uca.es:80/xmlui/handle/10498/19866>.

del Valle de Oaxaca, descendientes de Hernán Cortés,⁸¹ Ramírez utiliza el prólogo para defender los intereses del Marquesado.⁸² Weiner intuye que la relación entre Lobo Laso y los Marqueses era estrecha, definiéndola como mecenazgo, y de ahí la elección de Hernán Cortés como símbolo nacional.⁸³ Así, la *Mexicana* constituiría el principal esfuerzo de Lobo Laso por favorecer a los Marqueses. La inclusión de Jerónimo Ramírez entre los *Varones y hombres doctos*, destacándolo además entre los mejores poetas de su tiempo, es señal del aprecio que Lobo Laso le tenía, a pesar de que no fuera ni tan conocido ni tan buen poeta como para merecer tal distinción.

Por otra parte, no es de extrañar que ensalce a sus amigos y contertulios Pedro de Padilla y Alonso de Barros. Al primero, “poeta de fácil y pronto ingenio”,⁸⁴ lo destaca por su obra *Grandezas y excelencias de la Virgen Señora Nuestra* y por su *Tesoro de varias poesías*; al segundo, por sus *Proverbios morales*, los cuales considera “apacibles y provechosos”.⁸⁵ Ambos escritores se movían por los círculos madrileños que solían frecuentar Cervantes y Lope, y mantenían una estrecha relación con Lobo Laso.⁸⁶ Probablemente Lobo Laso ya conociera a Pedro de Padilla en la Academia de Alonso Granada Venegas,⁸⁷ donde también pudiera haber coincidido con Diego Hurtado de Mendoza en sus últimos años de exilio en Granada,⁸⁸ y luego en Madrid afianzaran su relación.

Padilla compartía muchos temas de interés con Lobo Laso, como el de los héroes españoles o la defensa de la pureza de la Virgen,⁸⁹ así como también coincidía en otros con Barros. Prueba de ello es el elogio que Lobo Laso dedica a Barros en un soneto a su *Philosophía cortesana moralizada* (1567): “Tan bueno y tan digno de alabanza es este libro que Lobo aconseja a Apolo que deje de escribir sus propias cosas para estudiar esta obra”.⁹⁰ Es más, Pedro de Padilla da la aprobación de esta obra.

⁸¹ También en este sentido se encamina el elogio a Hernán Cortés en la sección de los cronistas e historiadores: “descubridor y conquistador de anchos y poderosos reinos, imitando en el valor y ventura a Julio César, también le quiso imitar en ser coronista de sus propios hechos dando cuenta de ellos en unas *Cartas misivas y Relaciones* con mucha modestia al invictísimo Carlos quinto, de gloriosa memoria” (Lobo Laso de la Vega, *op. cit.*, f. 115v).

⁸² Weiner, *op. cit.*, p. 115.

⁸³ Desarrolla por extenso las pruebas de esta relación entre Lobo Laso y los Marqueses en el ensayo «Lobo ante el mecenazgo de los Marqueses del Valle», en Weiner, *op. cit.*, pp. 93-120.

⁸⁴ Lobo Laso de la Vega, *op. cit.*, f. 95.

⁸⁵ Lobo Laso de la Vega, *op. cit.*, f. 99v.

⁸⁶ Weiner, *op. cit.*, p. 75.

⁸⁷ Weiner, *op. cit.*, p. 88; José González Vázquez, «La academia Granada-Venegas en la Granada del siglo XVI y comienzos del XVII», en José Antonio García Luján (ed.) *Los linajes nobiliarios en el Reino de Granada, siglos XV-XIX. El linaje Granada Venegas, Marqueses de Campotéjar*, Huéscar, Asociación Cultural Raigadas, 2010, pp. 413-428, p. 417.

⁸⁸ Difícilmente pudo llegar a ocurrir tal encuentro. Hurtado de Mendoza era habitual de la tertulia de don Alonso de Granada Venegas (Inmaculada Osuna, *Poesía y academia en Granada en torno a 1600: la «Poética silva»*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2003, p. 40; Weiner, *op. cit.*, p. 84; González Vázquez, *loc. cit.*, pp. 416-419.). Sin embargo, Franco no sitúa a Lobo Laso de la Vega en Granada hasta, aproximadamente, el año 1575, mismo año en el que muere Diego Hurtado de Mendoza (Franco Carcedo, *op. cit.*, p. 5).

⁸⁹ Weiner, *op. cit.*, p. 89.

⁹⁰ Weiner, *op. cit.*, p. 86.

Si ahora nos fijásemos en los poetas biografiados, pero a los que no se les dedica grandes elogios, hallaremos algunos de los amigos de nuestro autor. Entre ellos figuran Francisco de Aldana y Alonso López Pinciano, quienes le dedican sonetos elogiosos, en los preliminares uno y al final el otro, del *De Cortés Valeroso*. A ellos se le añade Jerónimo Cortés, que le dedica un poema laudatorio en latín, biografiado con los cronistas e historiadores. Sin embargo, no aparecen los otros poetas de los sonetos elogiosos, sus amigos Luis de Vargas Manrique⁹¹ y el licenciado Gaspar de Morales, ni Mateo Vázquez de Leca Colonna, ni su propio hermano Jerónimo Lobo Laso, ni Gutierre de Sandoval, ni el licenciado Luis Alonso Maldonado. Tampoco incluye la biografía de Lucas Gracián Dantisco, quien da la aprobación al libro, aunque sí la de su padre Diego Gracián.

Entre estos nombres también faltan los de los amigos contertulios de Lobo Laso que escriben poemas para la *Primera parte del romancero y tragedias* (1587): Francisco de Monsalve, Antonio de Tapia Buytrago, Jerónimo Vélez de Guevara y Diego López de Castro Gallo.⁹² Puede que estas ausencias no sean del todo casuales, y sean más bien debidas a que no escribieran otra cosa aparte de dichos poemas. Recordemos, además, que es el soneto de Jerónimo Vélez de Guevara el que señala el parentesco de Lobo Laso con la familia Laso de la Vega granadina, con Garcilaso padre del famoso poeta.⁹³ ¿Serían reales estos poetas? ¿O serían más bien *alter egos* de Lobo Laso y por ello no podía incluir la biografía de ninguno de ellos entre los poetas doctos e insignes en letras?

Finalmente, Gabriel Lobo Laso de la Vega decide insertarse en la nómina de hombres doctos, realizando así un autoelogio encubierto. Su biografía no es distinta de las demás, y el autor no osa destacarse como a los otros poetas comentados, con los términos “elegantísimo”, “ingenioso”, “de elegante estilo” o similares. La única peculiaridad observable es la cantidad de obras propias que cita, en comparación con la limitada selección que hacer de las obras de todos los demás poetas, incluidos los prolíficos Lope de Vega y Pedro de Padilla:

Gabriel Laso de la Vega, natural de Madrid, escribió en verso heroico la *Mexicana*, y *El caballero del sayal*, y los *Manojuelos de obras sueltas*, y en prosa los *Elogios en loor de los tres capitanes españoles de la fama* y en otro tomo de las *Jornadas de los duques de Pastrana*, y *Umeyna*, a los casamientos de los Reyes de España, y Francia.⁹⁴

Esta autobiografía es valiosa especialmente por las obras que cita y que no se han conservado. Para nuestro estudio, demuestra la necesidad que tenía el autor de incluir-

⁹¹ Tampoco biografía a su amigo Gabriel López Maldonado, quien junto a Vargas Manrique debía moverse por los círculos literarios madrileños, ya que ambos dedican sonetos laudatorios a la Galatea. Cervantes le dedica, a su vez, sonetos a López Maldonado, así como a Pedro de Padilla. Llama la atención que sí incorpora la biografía del tercer sonetista de los preliminares de la Galatea, Luis Gálvez de Montalvo, destacando *El pastor de Filida*.

⁹² Weiner, *op. cit.*, p. 75.

⁹³ Weiner, *op. cit.*, p. 78.

⁹⁴ Lobo Laso de la Vega, *op. cit.*, f. 95v.

se entre los hombres doctos. Tampoco es casual el lugar que se reserva, casi a la mitad de la sección de los poetas, tras las biografías de Pedro de Padilla y Juan Coloma y Cardona.

La cuestión autobiográfica en este caso es justamente contraria a la que plantea Estévez.⁹⁵ Esta obra se enmarca en el género de la biografía, su perspectiva es más histórica que ficcional, de manera que en este caso la representación del “yo” no se integra en una narración, sino que se presenta como una biografía exenta. Por ello, al autor no le es preciso revestir a un personaje de elementos autobiográficos narrativos ni enmascarar hechos reales bajo una bella capa de ficción. El mecanismo autobiográfico, en este caso, estriba en la posición estratégica que Gabriel Lobo le da a su biografía entre su larga nómina de hombres ilustres y en la aparente objetividad que le da el estilo cronístico. De esta manera, evita la vanagloria, pero, como en toda autobiografía, esto no quiere decir que no haya un motivo o finalidad oculta.⁹⁶

CONCLUSIONES

Tras este análisis de la nómina de poetas, podemos dar respuesta a algunas de nuestras hipótesis. Hemos podido ver que, realmente, los principales poetas, dramaturgos y escritores del siglo XVI y principios del XVII están presentes en esta obra. Siendo así, también se observan las preferencias que llevan a Lobo Laso a incluir o encumbrar a ciertos poetas y no a otros.

Uno de los géneros prosísticos que más se había desarrollado en los años previos a su muerte, el picaresco, brilla por su absoluta ausencia, mientras que las traducciones, los géneros pastoriles (en verso y prosa), la poesía heroica, la poesía religiosa y la poesía humanística son alabadas por encima de otros géneros. Este hecho no es circunstancial, sino indicativo de los gustos literarios de Gabriel Lobo Laso, de manera que esta preferencia suya se convierte en el «patrón con el que corta» a todos los demás poetas y escritores.

Entre los biografiados tenemos autores de todos los círculos literarios del momento, pero se aprecia la preferencia por los círculos de Granada (el heredero del granado-an-tequerano en realidad), Madrid y Valladolid, y el respeto igualmente por el círculo salmantino. Gabriel Lobo era un erudito leído, como se aprecia tanto en esta obra como en los inventarios de bienes en los que aparecen los libros de su biblioteca personal, y

⁹⁵ Francisco Estévez Regidor, «La cuestión autobiográfica: teoría de un género a la luz de una relación de méritos», *RILCE: Revista de filología hispánica*, 28, 1 (2012), pp. 126-142.

⁹⁶ Barchino defiende la existencia de una finalidad en las obras autobiográficas, distinta en cada una de ellas, a pesar de que sus autores “se apresuran a indicar antes que nada que el objetivo de la obra no es el interés personal ni la vanagloria” (Matías Barchino Pérez, «Retórica y escritura autobiográfica en el ámbito hispánico (siglos XVI y XVII)», en Antonio Ruiz Castellanos, Antonia Vázquez Sánchez y Juan Sáez Durán (coord.), *Retórica y texto: III Encuentro Interdisciplinar sobre Retórica, Texto y Comunicaciones*, Cádiz, Universidad de Cádiz, 1998, p. 176).

estaba al tanto de los movimientos humanistas del siglo xvi. Vemos que son numerosos los poetas humanistas a los que destaca, y quizá la ausencia más notable en este sentido en la nómina completa es la de Arias Montano, quien no aparece en ningún lugar del manuscrito.

En cuanto a sus amigos y contertulios, observamos que no los incluye a todos por el simple hecho de haber aportado poemas al *Manojuelo* o al *Romancero*, o por dedicarle poemas prologales a *De Cortés Valeroso y Mexicana*, o a la *Mexicana*. Los que selecciona son poetas reconocidos en los círculos literarios, cuyas obras ya eran conocidas, y de hecho siguen siéndolo hoy.

En definitiva, tras examinar detenidamente las biografías, la selección de autores y obras, y la presencia o ausencia de elogios hacia ellos o sus obras, podemos apreciar que realmente establece una jerarquía entre los poetas y escritores más reconocidos y los que lo son menos; de algunos olvida incluso su nombre. Además, haberse incluido entre los poetas doctos, eminentes e insignes es síntoma del deseo de Lobo Laso de pasar a la posteridad entre estos poetas de reconocido mérito. Por ello, es clara la intención de crear un canon poético del momento que sirviera de precedente a posteriores historiadores –de la literatura– a través de la publicación de este catálogo de hombres doctos. Por desgracia para Lobo Laso, la muerte le llegó antes de poder ni siquiera revisar su texto, por lo que con él murió también la finalidad de la obra, que quedó relegada a ser un mero objeto más en su inventario de bienes y herencia.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- Alvar Ezquerro, Antonio (1982): «Alvar Gómez de Castro, humanista», *Revista de filología española*, 62, 3, pp. 193-210.
- Álvarez Amo, Francisco (2008): «Significado y función de los catálogos de poetas españoles del siglo xvi», en Begoña López Bueno (ed.), *El canon poético en el siglo xvi*, Sevilla, Universidad de Sevilla, pp. 215-234.
- (2010): «Significado y función de los catálogos de poetas españoles del siglo xviii», en Begoña López Bueno (ed.), *El canon poético en el siglo xviii*, Sevilla, Universidad de Sevilla, pp. 305-322.
- Artigas, Miguel (1917): «Lobo Lasso de la Vega», *Revista Crítica Hispanoamericana*, 3, pp. 157-166.
- Barchino Pérez, Matías (1998): «Retórica y escritura autobiográfica en el ámbito hispánico (siglos xvi y xvii)», en Antonio Ruiz Castellanos, Antonia Vázquez Sánchez y Juan Sáez Durán (coord.), *Retórica y texto: III Encuentro Interdisciplinar sobre Retórica, Texto y Comunicaciones*, Cádiz, Universidad de Cádiz, pp. 173-177.
- Bataillon, Marcel (1960): «Urganda entre Don Quijote et La Pícara Justina», en *Studia Philologica. Homenaje ofrecido a Dámaso Alonso por sus amigos y discípulos con ocasión de su 60º aniversario*, vol. 1, Madrid, Gredos, pp. 191-215.
- Castillo Mathieu, Nicolás del (1978): «Breve análisis de las *Generaciones y Semblanzas* de Fernán Pérez de Guzmán», *Thesaurus: Boletín Del Instituto Caro y Cuervo*, 33, 3, pp. 422-445.
- Codoñer Merino, Carmen (2009): «Los *De viris*

- illustribus* de la Hispania visigótica. Entre la biografía y la hagiografía», en Vitalino Valcárcel Martínez (ed.), *Las biografías griega y latina como género literario: de la Antigüedad al Renacimiento: algunas calas*, Vitoria Gasteiz, Universidad del País Vasco, pp. 239-256.
- DiFranco, Ralph A.; Labrador Herraiz, José Julián; y Sánchez Robayna, Andrés (2009): «Cairasco de Figueroa, Bartolomé», en Pablo Jauralde Pou, Delia Gavela García, y Pedro C. Rojo Alique (eds.), *Diccionario filológico de literatura española, siglo XVI*, Madrid, Castalia, pp. 151-157.
- Durán Guerra, Luis (2013): «Imagen del Humanismo: el retrato de hombres ilustres en Arias Montano», *Erebea*, 3, pp. 329-360.
- Estévez Regidor, Francisco (2012): «La cuestión autobiográfica: teoría de un género a la luz de una relación de méritos», *RILCE: Revista de filología hispánica*, 28, 1, pp. 126-42.
- Even-Zohar, Itamar (1990): «Polysystem studies», *Poetics today*, 11, 1, pp. 1-268.
- Farrell, Anthony J. (1985): «Introduction», en Lope de Vega, *El Niño inocente de La Guardia: a critical and annotated edition, with an introductory study*, ed. Anthony J. Farrell, Londres, Tamesis Books, pp. 1-48.
- Fernández López, Dolores (2010): «Suarez de Figueroa, Cristóbal», en Pablo Jauralde Pou, Delia Gavela García y Pedro C. Rojo Alique (eds.), *Diccionario filológico de literatura española, siglo XVII*, vol. 2, Madrid, Castalia, pp. 479-486.
- Ferrario de Orduna, Lilia Elda (1997): «Sobre *El felicísimo viaje* de Calvete de Estrella: una poética de las entradas reales: Ficción y realidad», *Anuario de Letras: Lingüística y filología*, 35, pp. 461-487.
- Folger, Robert (2004): «Noble subjects: Interpolation in *Generaciones y semblanzas* and *Claros varones de Castilla*», *eHumanista*, 4, pp. 22-50.
- Franco Carcedo, María Elena (2004): *La personalidad literaria de Gabriel Lobo Laso de la Vega (1555-1615), con la edición de los elogios y tragedias*, Madrid, Servicio de Publicaciones de la Universidad Complutense de Madrid.
- Galán Sánchez, Pedro Juan (1991): «El género, *De viris illustribus*: De Suetonio a S. Jerónimo», *Anuario de estudios filológicos*, 14, pp. 131-142.
- (1992): «*De viris Illustribus* de Ildefonso de Toledo o la modificación del género», *Anuario de estudios filológicos*, 15, pp. 69-80.
- García Aguilar, Ignacio (2005): «Varones nobles y nobles poetas: los repertorios de ingenios en el Siglo de Oro», en Begoña López Bueno (ed.), *En torno al canon: aproximaciones y estrategias*, Sevilla, Universidad de Sevilla, pp. 285-316.
- García-Bermejo Giner, Miguel M. (2009): «Lobo Laso de la Vega, Gabriel», en Pablo Jauralde Pou, Delia Gavela García, y Pedro C. Rojo Alique (eds.), *Diccionario filológico de literatura española, siglo XVI*, Madrid, Castalia, pp. 568-573.
- González Vázquez, José (2010): «La academia Granada-Venegas en la Granada del siglo XVI y comienzos del XVII», en José Antonio García Luján (ed.), *Los linajes nobiliarios en el Reino de Granada, siglos XV-XIX. El linaje Granada Venegas, Marqueses de Campotéjar*, Huéscar, Asociación Cultural Raigadas, pp. 413-428.
- Gonzalo Sánchez-Molero, José Luis (2001): «Juan Cristóbal Calvete de Estrella», en Juan Cristóbal Calvete de Estrella, *El felicísimo viaje del muy alto y muy poderoso príncipe don Philippe*, ed. Paloma Cuenca, Madrid, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, pp. xvii-L.
- Janin, Erica (2010): «El uso político del retrato regio en *Generaciones y semblanzas* y *Claros varones de Castilla*», en *Actas del IX Congreso Argentino de Hispanistas "El Hispanismo ante el Bicentenario"*, La Plata, Asociación Argentina de Hispanistas, <https://www.aacademica.org/000-043/79.pdf>.
- Lobo Laso de la Vega, Gabriel (c. 1615): *Varones y hombres doctos, eminentes e insignes en letras*, ms.
- (1970): *Mexicana*, ed. José Amor y Vázquez, Madrid, Atlas.
- (2005): *De Cortés valeroso, y Mexicana*, ed. Nidia Pullés-Linares, Madrid/Frankfurt am Main, Iberoamericana/Vervuert.
- Márquez Villanueva, Francisco (1987): «El mundo literario de los académicos de Argamasilla», *La Torre. Nueva época*, I, 1, pp. 9-43.
- Mignolo, Walter D. (1998): «Los cánones y (más

- allá de) las fronteras culturales (o ¿de quién es el canon del que hablamos?)», en Enric Sullá (ed.), *El canon literario*, Madrid, Arco/Libros, pp. 237-270.
- Olmo Ibáñez, María Teresa del (2015): *Teoría de la biografía*, Madrid, Dykinson.
- Osuna, Inmaculada (2005): «Las ciudades y sus “Parnasos”: poetas y “Varones ilustres en letras” en la historiografía local del Siglo de Oro», en Begoña López Bueno (ed.), *En torno al canon, aproximaciones y estrategias: aproximaciones y estrategias*, Sevilla, Universidad de Sevilla, pp. 233-284.
- (2003): *Poesía y academia en Granada en torno a 1600: la «Poética silva»*, Sevilla, Universidad de Sevilla.
- Pérez Pastor, Cristóbal (1907): *Bibliografía madrileña; ó, descripción de las obras impresas en Madrid. Parte Tercera (de 1621 al 1625)*, Madrid, Tipografía de la «Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos».
- Pozuelo Yvancos, José María, y Rosa María Aradra Sánchez (2000): *Teoría del canon y literatu-
ra española*, Madrid, Cátedra.
- Rodríguez-Moñino, Antonio (1973): *Manual bibliográfico de cancioneros y romanceros*, ed. Arthur L-F. Askins, Madrid, Castalia.
- Ruiz Arzalluz, Iñigo (2009): «Petarca y los *De viris illustribus*», en Vitalino Valcárcel Martínez (ed.), *Las biografías griega y latina como género literario: de la Antigüedad al Renacimiento: algunas calas*, Vitoria Gasteiz, Universidad del País Vasco, pp. 151-174.
- Sánchez Salor, Eustaquio (2006): «El género de los *De viris illustribus* de Jerónimo a Ildefonso de Toledo: su finalidad», *Talia Dixit: revista interdisciplinar de retórica e historiografía*, 1, pp. 29-54.
- Serrano Cueto, Antonio (2009): «El *epithalamium* de Jerónimo Ramírez en honor de la boda (1570) de Felipe II y Ana de Austria», *Humanística Lovaniensia*, 58, pp. 103-124, <http://ro-din.uca.es:80/xmlui/handle/10498/19866>.
- Weiner, Jack (2005): *Cuatro ensayos sobre Gabriel Lobo Laso de la Vega (1555-1615)*, Valencia, Universitat de València.

APÉNDICE⁹⁷

GABRIEL LOBO LASO DE LA VEGA

VARONES Y HOMBRES DOCTOS, EMINENTES E INSIGNES EN LETRAS

[Ms. L-III-27 RBME, ff. 84-102]

Más, Poetas [f. 84]

El Rey

[f. 84v] El Rey don Juan II

Justo es poner a este excelente Rey don Juan el segundo entre los escritores de buena fama por lo mucho que favoreció a los buenos ingenios y a las letras de su tiempo, y en particular a nuestro gran poeta Joan de Mena, y por las rimas que se hallan suyas entre las de este poeta,⁹⁸ que, aunque no son muchas, son de estimar, por ser escritas de un Rey tan poderoso y tan aficionado a cosas de poesía, y, si las ocupaciones del reino le dieran lugar para ejercitar el alto espíritu que tenía, pudiera escurecer en gravedad y alteza de estilo a los más celebrados poetas de los tiempos pasados.

[f. 85] Rojas

El bachiller Rojas, natural de La Puebla de Montalbán, prosiguió la famosa y ejemplar *Tragicomedia de Calisto y Melibea*, y *enredos de Celestina* desde los dos primeros libros adelante, porque estos compusieron Cota y Joan de Mena.⁹⁹

Falcón

Diego Falcón,¹⁰⁰ natural de Valencia del Cid, del hábito de Montesa, fue gran matemático y elegante poeta, este cuadró el círculo que Aristóteles tuvo siempre por difícil.

[f. 85v] El Almirante de Castilla

Don Fadrique Enríquez, Almirante de Castilla, escribió un libro que se llama *Las Trescientas del Almirante*.

Don Jorge

Don Jorge Manrique, caballero español, escribió las famosas y ejemplares coplas de "Re-

⁹⁷ Se ha modernizado la ortografía, salvo en casos que ello pudiera afectar a la cadena fonológica. Por eso se mantiene la fluctuación de las vocales átonas.

⁹⁸ ¿Cuáles son estas "rimas" que Lobo Laso atribuye al rey Juan II entre las de Juan de Mena?

⁹⁹ Lobo Laso atribuye la autoría del primer acto a Rodrigo de Cota y a Juan de Mena por la mención de los mismos como autores de la *Celestina* en los «Acrósticos».

¹⁰⁰ Se trata del humanista Jacobi Falcón o Jaume Joan Falcó, y sus obras referidas son su poesía (*Operum poeticorum*, 1550) y *De quadratura circuli*.

cuerde el alma dormida".¹⁰¹

[f. 86] Estela Calvete

Estela Calvete,¹⁰² doctísimo y elegante escritor catalán de nación, escribió la historia de la toma de Túnez que intituló *África* con elegantísimo estilo, y el *Viaje del Príncipe Don Felipe II cuando fue a Flandes*, libro muy provechoso para los que profesan letras de humanidad y la cosmografía.

Álvaro Gómez

Álvaro Gómez,¹⁰³ natural de Toledo, grande ingenio y poeta, como por sus obras parece, y historiador, escribió la *Historia de Fray Francisco Jiménez, Arzobispo de Toledo*, y unas notas sobre las *Etimologías* de San Isidoro,¹⁰⁴ y el *Recebimiento de Siliceo en Alcalá de Henares*.

[f. 86v] Francisco Sánchez

El Maestro Francisco Sánchez,¹⁰⁵ catedrático de griego y de retórica en la universidad de Salamanca, de más de otras muchas cosas que escribió de notable ingenio, adicionó al excelente poeta Garcilaso de la Vega.¹⁰⁶

Garcilaso

Garcilaso de la Vega, señor de las villas de Batres¹⁰⁷ y Cueva, embajador de Roma. [f. 87] Fue excelente poeta como sus obras lo muestran, a quien el cardenal Pietro Bembo, gran poeta italiano, llama el «gallardo español».

Boscán

Boscán fue catalán, buen poeta, y en tiempo de Garcilaso fueron muy amigos, y andan lo más ordinario¹⁰⁸ sus obras juntas en un cuerpo.¹⁰⁹

[f. 87v] Don Fernando de Acuña

Don Fernando de Acuña¹¹⁰ escribió *El caballero determinado* en dulce metro y elegante estilo.

¹⁰¹ Las *Coplas a la muerte de su padre*.

¹⁰² Juan Cristóbal Calvete de la Estrella, humanista de la corte de Carlos I, fue paje del príncipe Felipe II. Su preceptor más señalado fue el Comendador Griego, Hernán Núñez de Guzmán. Destaca entre sus obras *De Aphrodisio expugnato, quod vulgo Africam vocant, commentarius* y *El felicísimo viaje del muy alto y muy poderoso príncipe Don Felipe* (1552).

¹⁰³ Alvar Gómez de Castro, humanista. Destacan sus obras *Publica Laetitia, qua dominus Ioannes Martinus Siliceus Archiepiscopus Toletanus ab Schola Complutens susceptus est* (1546), *De rebus gestis a Francisco Ximeno Cisnerio*, y unos comentarios a las *Etimologías* de San Isidoro.

¹⁰⁴ San Isidoro de Sevilla.

¹⁰⁵ Francisco Sánchez de las Brozas, el Brocense, catedrático de griego en la universidad salmantina.

¹⁰⁶ Se refiere a la edición enmendada con comentario que hace de Garcilaso: *Obras del excelente poeta Garcilaso de la Vega. Con anotaciones y enmiendas del Licenciado Francisco Sánchez Catedrático de Retórica en Salamanca* (1574).

¹⁰⁷ Municipio del sur de la Comunidad de Madrid, colindante con la provincia de Toledo.

¹⁰⁸ Normalmente, casi siempre.

¹⁰⁹ Juan Boscán fue el que animó a Garcilaso, tras su encuentro con Andrea Navagero en las bodas de Carlos V en Granada, a adaptar al castellano la métrica de la poesía italiana. Tras la muerte de Garcilaso, Boscán edita su poesía y la publica junto con sus obras, en el cuarto volumen (1543).

¹¹⁰ Hernando de Acuña, poeta renacentista y petrarquista, encarnación del tópico de «hombre de armas y letras», fue soldado para Carlos V, y luego para Felipe II. Su poesía se publicó en 1591. La obra que destaca Lobo Laso es la traducción a prosa castellana de *Le Chevalier délibéré* de Olivier de la Marche, impresa en 1553, sobre Felipe el Hermoso, marido de Juana de Castilla.

El Camões

Luis de Camões, lusitano de nación, escribió las *Lusíadas*, que llamó suyas,¹¹¹ obra excelente y de grande ingenio y arte, y otro libro de varias rimas.

[f. 88] Corte Real

Jerónimo de Corte Real, caballero portugués, buen poeta, escribió en verso suelto la *Victoria naval de don Joan de Austria*,¹¹² aguda y elegantemente, y con gallarda inventiva.

Ausias March

Ausias March, excelente poeta lemosino, escribió un libro que llama sus *Obras*,¹¹³ que manifiestan su claro ingenio y abundancia de arte.

[f. 88v] Joan de Mena

El famoso poeta Joan de Mena, por el libro de sus *Trescientas coplas de arte mayor*,¹¹⁴ tan llenas de erudición, historia, moralidad, y sutileza como por ellas se ve, fue natural de Córdoba, en España. Fuera¹¹⁵ de esto, escribió la *Coronación del Marqués de Santillana* y la comentó eruditísimamente.

El comendador Griego

El comendador de la Magdalena, que por otro nombre se llamó,¹¹⁶ y hoy se llama, el Griego por excelencia de saber [f. 89] tan bien la lengua griega, comentó a Joan de Mena,¹¹⁷ divinamente como se ve, y hizo otras cosas donde mostró excelente ingenio y arte.

Montemayor

Jorge de Montemayor, natural de Montemaor¹¹⁸ en Portugal, escribió en verso y prosa *La Diana*.

Don Alonso de Ercilla

Don Alonso de Ercilla y Zúñiga, caballero del hábito de Santiago, escribió en verso heroico *La Araucana y guerras de Chile*, con dulce y elegante estilo.

[f. 89v] Ramírez

Jerónimo Ramírez, natural de Salamanca, famoso poeta, escribió en versos latinos un libro del *Santo Inocente de la guarda*,¹¹⁹ obra de grande excelencia, a quien llaman el Virgilio español.

Fuentes

Fuentes escribió en verso *Cuarenta cantos*.¹²⁰

¹¹¹ El título *Os Lusíadas* hace referencia a los portugueses como ‘hijos de Luso’, pero Lobo Laso identifica este título con el nombre del autor, Luis, por eso Camões ‘llama con su nombre’ a su obra.

¹¹² Se refiere a la *Felicísima Victoria concedida del cielo al señor don Juan de Austria, en el golfo de Lepanto de la poderosa armada Otomana* (1578), poema épico sobre la batalla de Lepanto, también conocido como *La Austríada*.

¹¹³ Durante el siglo XVI se imprimieron sus obras completas tanto en su lengua original como en castellano.

¹¹⁴ Título por el que se conocía *Laberinto de Fortuna*.

¹¹⁵ Además.

¹¹⁶ El comendador griego era Hernán Núñez de Toledo, pero Lobo Laso debía de no haber olvidado su nombre o no conocerlo. Murió dos años antes de nacer Lobo Laso.

¹¹⁷ Se refiere a la *Glosa a las Trescientas* (1499).

¹¹⁸ Montemor-o-Velho, cerca de Coímbra.

¹¹⁹ Se refiere al *De raptu innocentis martyriiis guardiensis*.

¹²⁰ El autor biografiado es Alonso de Fuentes; y su obra, *Cuarenta cantos de diversas y peregrinas historias*,

[f. 90] Don Diego de Mendoza

Don Diego de Mendoza,¹²¹ caballero español de gallardo ingenio, escribió en poesía sutiles cosas que se imprimieron mucho tiempo después de sus días,¹²² escribió en prosa las *Guerras de Granada*.¹²³

Guzmán

Francisco de Guzmán escribió en verso los *Triunfos*,¹²⁴ que llaman suyos, morales y sentenciosos.¹²⁵

[f. 90v] Castillejo

Castillejo fue secretario del rey Don Fernando el Católico; escribió en verso un libro que llaman sus *Obras*.¹²⁶

Silvestro

Silvestro¹²⁷ escribió un libro de versos que llaman sus *Obras*.

[f. 91] el Jurado

Joan Rufo, Jurado de Córdoba y natural de la misma ciudad, escribió un libro que llamó la *Austríada*, en octavas, y otro de unas novelas.¹²⁸

Cervantes

Miguel de Cervantes, natural de Córdoba, escribió en verso y prosa un libro que llamó *La Galatea*, y otro de *Don Quijote de la Mancha*¹²⁹ en prosa, [f. 91v] obra ingeniosa y apacible, y unas *Novelas*¹³⁰ muy buenas.

Gálvez

Luis Gálvez de Montalvo, natural de Guadalajara, escribió en verso y prosa un libro que llamó *El pastor de Filida*.

Álvaro Gómez

Álvaro Gómez de Mendoza, señor de las villas de Pioz y Atanzona, varón de raro ingenio y muchas letras, gran poeta latino, escribió en verso *La institución del Tusón*,¹³¹ y otro libro que intituló *Musa Paulina*,¹³² y otro en prosa, *De profligatione bestiarum*.¹³³

declarados y moralizados (1550).

¹²¹ Diego Hurtado de Mendoza.

¹²² La primera edición impresa la imprimió Juan de la Cuesta en 1610.

¹²³ En 1615 todavía no se había publicado la *Guerra de Granada*, solo podría haber circulado en manuscrito.

¹²⁴ Se refiere a *Triunfos morales* (1565), impreso en Sevilla.

¹²⁵ Puede que confunda como una sola obra los mencionados *Triunfos* y la *Flor de sentencias de sabios* (1557).

¹²⁶ Se imprimió por primera vez la obra poética de Cristóbal de Castillejo en 1573, veintitrés años después de su muerte.

¹²⁷ Seguramente se trate de Gregorio Silvestre, cuyas obras salieron a imprenta en 1582.

¹²⁸ El término «novelas» se refería en la época a novelas cortas, pero acaso se trate aquí de las *Seiscientas apotegmas y otras obras en verso* (1596), a no ser que identifiquemos unos textos perdidos.

¹²⁹ «Guijote» en el Ms.

¹³⁰ Se refiere a las *Novelas ejemplares*. El término «novela» era el que se utilizaba en el Siglo de Oro para denominar a las novelas cortas; las novelas son denominadas «libro», «historia», «vida», etc.

¹³¹ Su título original es *De militia principis Burgundi, quam Velleris Aurei vocant*, impresa en Alcalá de Henares en 1541. La edita y traduce, con el título *La Orden de Caballeros del Príncipe de Borgoña* Jesús Romero Valiente.

¹³² Se trata de una versificación del epistolario de San Pablo.

¹³³ Obra manuscrita en la que, según Alejo Venegas, «confunde los dogmas de los heresiarcas».

[f. 92] Lope de Vega

Lope de Vega Carpio, natural de Madrid, el Terencio y Plauto de nuestros tiempos, hombre de gallardo, copioso y facilísimo ingenio, y estimador del tiempo, escribió *La Dragontea* en verso heroico, el *Isidro glorioso labrador de Madrid* en redondillas castellanas, *El peregrino en su patria*, sonetos y rimas sueltas, *La libertad de Jerusalén*,¹³⁴ y los *Pastores de Belén*. Ha compuesto de quinientas comedias arriba, cosa admirable, y que de ningún autor se lee. Floreció en tiempo de los dos Filipes II y III.

[f. 92v] Salas

Alonso de Salas Barbadillo, natural de Madrid, joven de galán ingenio, y que promete buenas cosas, escribió un poema de la virgen de Atocha.¹³⁵

Velasco

Velasco,¹³⁶ natural de Toledo, tradujo en verso heroico la *Eneida* de Virgilio, con muy poca diferencia del original, y *El Parto de la* [f. 93] *Virgen* del poeta Sannazaro, no con menor elegancia, ingenio, propiedad y arte.

Gonzalo Pérez

Gonzalo Pérez, aragonés, secretario del emperador Carlos Quinto, tradujo en verso suelto *La Ulixea* de Homero.¹³⁷

Herrera

Herrera,¹³⁸ natural de Sevilla, a quien por excelencia llamaron el Divino, escribió un libro de poesía de obras sueltas.

[f. 93v] [f.94] Espinel

Vicente Espinel, natural de Ronda, poeta, escribió un libro que llaman *Rimas*,¹³⁹ y prosa suya.¹⁴⁰

El capitán Aldana

El capitán Francisco de Aldana, buen poeta: andan sus obras dadas a la estampa.¹⁴¹

Cosme de Aldana

Cosme de Aldana, su hermano, escribió otro libro de poesía, de obras sueltas.¹⁴²

[f. 94v] Virués

El capitán Virués, natural de Valencia, escribió el poema de la virgen de Montserrat y fray Joan Guarín.¹⁴³

Villalobos

¹³⁴ Se refiere a *La Jerusalén conquistada*.

¹³⁵ Se trata de la *Patrona de Madrid restituida* (1609).

¹³⁶ Gregorio Hernández de Velasco, doctor en Teología.

¹³⁷ Fue la primera traducción al castellano directamente del griego.

¹³⁸ Fernando de Herrera.

¹³⁹ Sus *Diversas Rimas* se publicaron en Madrid en 1591.

¹⁴⁰ Aunque el *Marcos de Obregón* no se publicó hasta 1618, tres años después de la muerte de Gabriel Lobo Laso de la Vega, podría ser que el texto se hubiera difundido de forma manuscrita.

¹⁴¹ El volumen con *Todas sus obras* lo edita su hermano Cosme y se publicó en 1593.

¹⁴² Cosme de Aldana publicó un volumen de *Sonetos y octavas* en 1587, más otro libro de *Rime*.

¹⁴³ Se refiere a *El Monserrate* (1587).

El doctor Villalobos escribió un libro que intituló los *Problemas*,¹⁴⁴ en que incorporó la comedia de *Anfitrión*, traducida de Plauto, y que contiene una canción suya y otros metros.

[f. 95] Padilla

Pedro de Padilla, poeta de fácil y pronto ingenio, escribió las *Excelencias de la Virgen y Vergel espiritual*,¹⁴⁵ y *Tesoro de varía poesía*, en un libro en octavas.¹⁴⁶ Murió fraile del Carmen y Predicador. Fue natural de la villa de Linares.

Don Juan Coloma

Don Joan Coloma, vizconde de Elda, poeta de buen ingenio, escribió en unas *Décadas la Pasión de Cristo nuestro Redentor*,¹⁴⁷ que andan impresas.

[f. 95v] Gabriel Laso

Gabriel Laso de la Vega, natural de Madrid, escribió en verso heroico *la Mexicana*, y el *Caballero del sayal*,¹⁴⁸ y los *Manojuelos de obras sueltas*, y en prosa los *Elogios en loor de los tres capitanes españoles de la fama* y otro tomo de las *Jornadas de los duques de Pastrana y Humeina*, a los casamientos de los Reyes de España y Francia.

[f. 96] Doctor López

El doctor Alonso López,¹⁴⁹ natural de Valladolid, escribió el *Pelayo* en verso heroico, y un *Arte poético*.¹⁵⁰

Úbeda

El licenciado Joan López de Úbeda escribió un libro en verso que llamó *Jardín de flores divinas*.¹⁵¹

Suárez¹⁵² de Figueroa

Cristóbal Suárez de Figueroa, natural de Valladolid, tradujo al *Pastor Fido* de la lengua italiana muy elegante y fielmente, y escribió *La Constante Amarili* en [f. 96v] prosa y verso.

Don Joan de Jáurigui.

Don Joan de Jáurigui, natural de Sevilla, tradujo de lengua italiana la *Aminta* de Tasso.

Elisio

Baltasar Elisio de Medinilla, natural de Toledo, escribió en octava rima el poema [f. 97] de la *Limpísima Concepción de la Virgen nuestra Señora*.¹⁵³

Gracián

Diego Gracián Dantisco,¹⁵⁴ secretario de lenguas del rey don Felipe II tradujo los *Morales*

¹⁴⁴ Publicados por primera vez en 1543, era un tratado de medicina.

¹⁴⁵ Se refiere a *Grandezas y excelencias de la Virgen Señora Nuestra. Compuestas en octava rima* (1587).

¹⁴⁶ El *Tesoro de varía poesía* contiene octavas pero entre otras muchas formas poéticas. Es probable que esta afirmación se refiera a la primera de las dos obras mencionadas, las *Grandezas y excelencias de la Virgen Señora Nuestra*.

¹⁴⁷ Las *Décadas de la Pasión* se publicaron con el *Cántico de la Resurrección* en 1576 en Cagliari.

¹⁴⁸ Obra perdida.

¹⁴⁹ Alonso López Pinciano.

¹⁵⁰ Se refiere a la *Filosofía antigua poética* (1596).

¹⁵¹ *Vergel de flores divinas* (1582).

¹⁵² Lobo Lasso escribe «Xuárez».

¹⁵³ Se refiere a la *Limpia Concepción de la Virgen Señora Nuestra* (1618), publicada en Madrid.

¹⁵⁴ Diego Gracián de Alderete, humanista, era traductor, erasmista y secretario de Carlos V. En el ms.

de Plutarco, y la historia de *Ciro*¹⁵⁵ sacada de Jenofonte; tradujo de francés en castellano los *Arrestos de Amor*, y otras obras en verso latino.

Sedeño

Juan Sedeño, castellano de Alejandría de la Palla, tradujo de italiano en castellano, en octavas, la *Hierusalén liberada*¹⁵⁶ del Tasso.

[f. 97v] El padre Cerda

El padre Juan Luis de la Cerda de la Compañía de Jesús comentó las *Églogas* y *Geórgicas* de Virgilio con mucha propiedad y erudición. Eminente humanista y estimado de todas naciones.

[f. 98] Mata

Fray Gabriel de Mata, de la orden del seráfico San Francisco, escribió primera y segunda parte en dos tomos en octavas del *Caballero Asisio*.¹⁵⁷

Aguilar

El licenciado Aguilar¹⁵⁸ escribió un libro en verso, y tradujo las *Relaciones* de Joan Botero Benes, primera y segunda parte, de italiano en nuestro vulgar.

Daza

Daza¹⁵⁹ tradujo la *Instituta* de Justiniano de latín en romance.

[f. 98v] Recendio

Andrés Recendio, portugués, natural de Évora, gran griego y latino, escribió un libro de mucha erudición de las *Antigüedades* de Portugal,¹⁶⁰ y otras obrillas menores en verso y prosa.¹⁶¹

Barros

Barros,¹⁶² portugués de nación, gran cosmógrafo y matemático, escribió un libro de cosmografía de grande autoridad.

[f. 99] Ledesma

Alonso de Ledesma, natural de Segovia, escribió en dos cuerpos de libros, primera y segunda parte a lo divino varia poesía, que llamó *Conceptos de Ledesma*,¹⁶³ y todo lo que escribió fue a lo divino.¹⁶⁴

Deantisco.

¹⁵⁵ La *Ciropedia*.

¹⁵⁶ No acierta con el título original en italiano, *Gerusalemme liberata*.

¹⁵⁷ En la edición de 1589 del segundo volumen Lobo Laso dedica un soneto al protagonista.

¹⁵⁸ Se trata de Diego de Aguiar, del cual, además de la mencionada traducción de las *Relaciones*, se conserva un impreso de *Tercetos al príncipe don Felipe III y a la infanta doña Isabel* escritos en latín y castellano.

¹⁵⁹ Bernardino Daza «Pinciano», también tradujo los *Emblemas* de Alciato.

¹⁶⁰ *De antiquitatibus Lusitanae*, publicada en Florencia en 1522.

¹⁶¹ Entre las obras de André de Resendio se pueden destacar la *Historia da antiguidade da cidade de Evora* y la *Vida do Infante D. Duarte*. Su obra en latina fue numerosa, y entre ella se encuentra esa poesía menor de la que habla Lobo Laso: *Carmen Endecasyllabon ad Sebastianum Regem Serenissimum* (Lisboa, 1567).

¹⁶² João de Barros, se refiere a las *Décadas de Asia*.

¹⁶³ *Conceptos espirituales y morales*, impreso en Madrid en 1600, y reeditado dieciséis veces antes de la redacción de este manuscrito.

¹⁶⁴ No debió de conocer el *Romancero y monstruo imaginado*, escrito profano editado por primera vez el mismo año en que muere Lobo Laso.

Don Jerónimo de Urrea

Don Jerónimo de Urrea, caballero aragonés, tradujo de lengua italiana en nuestro vulgar español la obra de Ludovico Ariosto y *Locuras de Orlando* en octavas.

[f. 99v] Don Martín de Bolea

Don Martín de Bolea,¹⁶⁵ caballero aragonés, barón de Clamosa y Siétamo, tradujo de lengua italiana en castellano el *Orlando enamorado* en octavas.

Barros

Alonso de Barros, natural de Segovia, escribió un libro de *Proverbios antiguos* por nuevo y dulce estilo, apacibles y provechosos.

[f. 100] [Pedro de Oña]¹⁶⁶ Escribió un libro en octavas que llamó *Arauco domado*.

Cairasco

Don Bartolomé Cairasco de Figueroa, prior y canónigo jubilado de Canaria, escribió tres cuerpos de libros de festividades de vidas de santos¹⁶⁷ en octavas. Varón cuyas obras vivirán para siempre, gran hombre, particularmente en la compostura de los esdrújulos.

[f. 100v] Blasco

Francisco Hernández Blasco, clérigo presbítero, natural de Fonseca, escribió un libro en octavas que llamó *La universal Redención*.¹⁶⁸

Luque

El licenciado Luis de Luque, natural de Jaén, escribió un libro intitulado *Divina poesía y varios conceptos a las fiestas principales del año*.¹⁶⁹

[f. 101] Marqués de Santillana

Don Íñigo López de Mendoza, Marqués de Santillana, escribió un libro que llamó *Glosa de moral sentido y proverbios suyos*.¹⁷⁰

Velasco

Gregorio Hernández de Velasco,¹⁷¹ natural de Toledo, tradujo a Virgilio de latín en octavas.

Adame

El licenciado Francisco Adame,¹⁷² natural de Villanueva de la Serena, escribió un libro en octavas que llamó *Nacimiento, vida y muerte de San Pedro*.

¹⁶⁵ Martín Abarca de Bolea y Castro, humanista español.

¹⁶⁶ Falta el nombre del autor: parece haberlo dejado en blanco para escribirlo en otro momento, y nunca llegó a escribirlo. Debe ser Pedro de Oña, ya que el otro autor que escribió una obra homónima es Lope de Vega, ya reseñado por otras muchas obras.

¹⁶⁷ El nombre de esta obra es *Templo militante, flos sanctorum y triunfos de sus virtudes*, la cuarta y última parte se publicó tras la muerte de Lobo Laso, en 1615.

¹⁶⁸ *Universal redención, pasión, muerte y resurrección de nuestro Redemptor y Salvador Jesu Cristo*, impresa por primera vez en Toledo en 1598.

¹⁶⁹ No se trata de un tal Luis de Luque, sino de Juan de Luque, autor casi desconocido en la actualidad.

¹⁷⁰ Lobo Laso se refiere a la *Glosa de moral sentido a los Proverbios del señor don Íñigo López de Mendoza, Marqués de Santillana*, escrita por Luis de Aranda e impresa en 1575. La obra propiamente del marqués serían los *Proverbios*. Resulta extraño que lo incluya por esta obra de otro autor y no por ninguna de las suyas.

¹⁷¹ Ya apareció en el f. 92v.

¹⁷² Francisco Adame de Montemayor fue muy poco conocido en su época, solo se conserva la obra mencionada.

[f. 101v] Valdivieso

El maestro Josefe de Valdivieso, natural de Toledo, escribió un poema heroico de la vida y muerte del glorioso San Josefe, que llamó *La Josefina*.¹⁷³

Lomas

Jerónimo de Lomas escribió en metro un libro que llamó el *Cantoral*.¹⁷⁴

[f. 102] Elcinas

El padre fray Pedro de Elcinas¹⁷⁵ de la orden de Predicadores, escribió un libro que llamó *Versos espirituales*.

¹⁷³ El título completo de la obra es *Vida, excelencias y muerte del gloriosísimo patriarca y esposo de Nuestra Señora San José* (1604). Escribió varias obras teatrales.

¹⁷⁴ El poeta se llama Jerónimo de Lomas Cantoral, y el libro que se imprime contiene toda su obra en tres libros, *Las obras de Jerónimo de Lomas Cantoral en tres libros divididas* (1578). Podría ser que en la época existiera un juego ingenioso con su apellido, como título de su obra: un cantoral 'repertorio de cantos'.

¹⁷⁵ Se refiere a fray Pedro de Encinas. Sus *Versos espirituales* se imprimen en Cuenca, en 1597.

LOS RETRATOS DE LOS CREADORES LITERARIOS ESPAÑOLES DEL SIGLO DE ORO

BONAVENTURA BASSEGODA
Universidad Autónoma de Barcelona

Al intentar trazar un panorama sobre la existencia y fiabilidad de los retratos de nuestros antiguos creadores literarios, debemos preguntarnos primero si este corte analítico tiene algún sentido, si estos retratos son distintos de otros grupos de autores como los teólogos, hagiógrafos, místicos, moralistas, juristas, médicos, tratadistas técnicos, científicos, artistas, músicos, etc., al margen, claro está, de los retratos de otros estamentos sociales privilegiados como los nobles o el alto clero. Es aventurado pensar que los retratos de los poetas y dramaturgos sean de algún modo distintos al de otros grupos sociales o profesionales. Como simple ejercicio, vamos a considerar ahora solo los escritores de obras de creación en poesía y prosa, y los vamos a elegir de acuerdo con nuestro canon actual de calidad y fama, que no tiene que coincidir necesariamente con el que tuvieron en su tiempo. Vamos a proponer una selección personal y por tanto arbitraria de cincuenta nombres de autores activos a lo largo del siglo xvi hasta los nacidos a primeros del siglo xvii, el más longevo de los cuales fue Calderón, fallecido en 1681. En este margen de tiempo se concentran como es sabido los mayores ingenios de nuestro Siglo de Oro de las letras. Hemos procurado no olvidar a ninguno relevante. Nuestra hipótesis de partida es que nos han quedado, por desgracia, muy pocas imágenes fiables de nuestros grandes escritores, ciertamente muchas menos que las disponibles para los autores italianos de los siglos xvi y xvii, o para los escritores franceses del siglo xvii, que configuran su *Grand Siècle*. Pesa en esta realidad la calidad de las artes renacentistas y barrocas en Italia y la solidez y actividad de determinados centros editores que cuidaron especialmente el libro ilustrado, como es el caso de Venecia, Roma,

Lyon, Amberes y París. Parece evidente, además, que el retrato grabado o en estampa es un instrumento fundamental de difusión de la imagen del autor.¹

Nuestra propuesta es la de recorrer una virtual galería en donde dispondremos los retratos conocidos y fiables de esa selección arbitraria de cincuenta autores que presentamos por orden de fecha de nacimiento, para concluir con algunas observaciones acerca del valor y uso de esos retratos. Numeraremos como en un catálogo esta virtual galería de retratos.

1. El primer retrato que conocemos de un escritor, el único del período medieval, es el del MARQUÉS DE SANTILLANA (1398-1458), que aparece como donante en el famoso *Retablo de los Gozos de Santa María*, realizado en 1455 por el pintor hispano-flamenco Jorge Inglés. Esta pieza excepcional estuvo en la capilla del Hospital de Buitrago y en 2012 su propietario, el Duque del Infantado, lo ha depositado por diez años en el Museo del Prado. El marqués aparece ahí como donante del retablo y benefactor del hospital junto a su esposa, por lo que su condición de escritor es en este contexto irrelevante. Por otra parte, tampoco podemos comparar su imagen con otras posibles, por lo que su carácter de retrato verdadero o verosímil nos es desconocido.
2. La imagen que conocemos de ALONSO FERNÁNDEZ DE MADRIGAL, "TOSTADO" (1410-1455) es la que figura en su monumental sepulcro dispuesto en la girola de la catedral de Ávila, levantado por el escultor Vasco de la Zarza entre 1520 y 1524. Lógicamente, los años transcurridos entre la muerte del escritor y el monumento explican que la fisonomía de su rostro tal como aparece representado tenga un carácter idealizado e impreciso. No se trata, pues, de un retrato, sino de un sepulcro monumental en homenaje al prolífico personaje que fue, no lo olvidemos, obispo de Ávila y por ello celebrado en su propia sede.
3. No existen retratos de FERNANDO DE ROJAS (ca. 1474-1541), ni en estampa ni en pintura.
4. De FRAY ANTONIO DE GUEVARA (1480-1545) tampoco se conocen imágenes de su rostro, a pesar de la abundancia de ediciones de sus obras.
5. Tampoco hay retratos de BARTOLOMÉ TORRES NAHARRO (ca. 1485-ca. 1520).
6. Mejor fortuna tenemos con la figura del humanista erasmista ALFONSO DE VALDÉS (ca. 1490-1532), pues se conserva en la National Gallery de Londres un retrato (FIGURA 1) atribuido al círculo de Jan Cornelisz Vermeyen (ca. 1504-1559). Vemos en él una figura de medio cuerpo que en su mano derecha sostiene un retrato en miniatura en donde se puede identificar al cardenal Mercurino Arborio di Gattinara (1465-1530). Este gesto singular del retratado en la pintura es un homenaje al personaje en la miniatu-

¹ La bibliografía sobre el retrato pintado o grabado en los siglos XVI y XVII es enorme. Es de gran utilidad la bibliografía recogida en el catálogo de las exposiciones *El Retrato del Renacimiento*, ed. Miguel Falomir, Madrid, Museo del Prado, 2008, pp. 513-532; y *El retrato en las colecciones reales de Patrimonio Nacional*, ed. Carmen García-Frías y Javier Jordán de Urrés, Palacio Real, Madrid, 2014, pp. 495-533. De carácter específico sobre el tema del retrato de los escritores véase el artículo de Isabel Balsinde y Javier Portús, «El retrato del escritor en el libro español del siglo XVII», *Reales Sitios*, 131 (1997), pp. 41-57, que ocupa de los retratos que aparecen en los libros de la Real Biblioteca.

ra. Gattinara, activo defensor de Erasmo y canciller de Carlos V, fue además protector de Valdés, quien le sirvió como secretario particular y, a su muerte, también de albacea testamentario. Si damos credibilidad a estos claros indicios, se podría fechar esta pintura entre la muerte de Gattinara en 1630 y la de Valdés en 1632. Conviene recordar además que Vermeyen, conocido también como Barbalunga, fue pintor de cámara de Margarita de Austria, tía del emperador y regente de los Países Bajos, y que en 1535 se trasladó a España y acompañó a Carlos V en la conquista de Túnez.

7. No conocemos el rostro de JUAN BOSCÁN (1492-1542).
8. La fisonomía del polígrafo sevillano PEDRO MEXÍA (1497-1551) nos es conocida gracias a una aceptable xilografía anónima que preside la portada de la edición de su *Silva de varia lección*, Sevilla, 1587 (FIGURA 2). Es evidente, como ha advertido Marta Cacho Casal,² que esta estampa y el dibujo de Pacheco en el *Libro de retratos* parten de un modelo común ahora desconocido (FIGURA 3). De ahí la inversión que vemos en la estampa respecto del dibujo.
9. La imagen del gran poeta GARCILASO DE LA VEGA (ca. 1500-1536) también nos resulta incierta. En su sepulcro, en el convento de San Pedro Mártir de Toledo, aparece arrodillado y orante junto a su hijo, también fallecido en acto militar en 1555 a la edad temprana de 25 años. Es muy probable que el escultor no hubiese visto jamás el rostro de ambos, pues murieron en Francia, por lo que la fisonomía con la que aparecen es genérica, sin apenas caracterización ninguna. Una vez más el objetivo es sólo puramente celebrativo y sepulcral. Un retrato de autor anónimo de un caballero español de época renacentista conservado en la galería de Kassel, del que se ha dicho en diversas ocasiones que sea el retrato de Garcilaso, no lo puede ser, pues el retratado ostenta en el pecho un joyel con la cruz de caballero de Calatrava, por lo que impide su identificación con el poeta, miembro como su padre de la orden de Santiago, tal como ya demostró documentalmente hace muchos años el Marqués de Laurencín, que propuso su identificación con el sobrino del poeta, Garcilaso de la Vega y Guzmán, que en 1558 fue nombrado caballero de Alcántara.³
10. FRAY LUIS DE GRANADA (1504-1588) fue uno de nuestros autores espirituales más leídos y editados en su época, por lo que no sorprende encontrar su imagen y biografía en el *Libro de retratos* de Pacheco (FIGURA 4). En este caso no conocemos cuál pudo ser su fuente gráfica, pues es poco probable, dada la biografía del ilustre dominico, un conocimiento personal y directo por parte del pintor. El aspecto con el que lo dibuja, en riguroso perfil, en que destaca su poderosa nariz, parece confirmarse si la comparamos con otras imágenes posteriores, como la que realiza el grabador Herman Panneels⁴ a partir de un dibujo de Juan de Jáuregui y que ilustra la bio-

² Marta P. Cacho Casal, *Francisco Pacheco y su Libro de retratos*, Madrid/Sevilla, Marcial Pons/Fundación Focus Abengoa, 2011, fig. 47.

³ Véase *Garcilaso de la Vega y su retrato, informe por el Marqués de Laurencín*, Madrid, Real Academia de la Historia, 1914, p. 17, n. 2.

⁴ Sobre estos grabadores, hay que consultar el valioso repertorio *Grabadores extranjeros en la Corte española del Barroco*, ed. Javier Blas, María Cruz de Carlos Varona y José Manuel Matilla, Madrid, Biblioteca Nacional de España/Centro de Estudios Europa Hispánica, 2011. Para esta estampa concreta de fray Luis, véase su catalogación con el n.º 836 en la p. 594.

grafía de Luis Muñoz, *Vida y virtudes del venerable varón P. M. Fray Luis de Granada*, publicada en Madrid en 1639 (FIGURA 5). De menor calidad, pero coincidente en su fisonomía, es la que talló Marcos Orozco en 1674, que aparece en la edición *Obras del Venerable P. y M. Fray Luis de Granada*, Madrid, 1678.

11. El caso del retrato de DIEGO HURTADO DE MENDOZA (ca. 1504-1575) ha sido objeto de una cierta controversia.⁵ Creemos que a estas alturas hay que admitir que el extraordinario cuadro de Tiziano con un caballero español de cuerpo entero conservado en la Galería Palatina del Palazzo Pitti de Florencia sea el que cita Vasari como famoso retrato del embajador de Carlos V (FIGURA 6). El año pasado (2016) se expuso en Granada con esta identificación en el marco de una exposición,⁶ junto con otro retrato en busto, obra de autor anónimo italiano, conservado en el Museo del Prado, que sin duda retratan al mismo personaje. En la Biblioteca Nacional de Madrid se conserva un dibujo de autor anónimo italiano con el rostro de un personaje muy semejante (Ms. 1197, fol. 133v). Como ese manuscrito es una copia renacentista del *Lapidario de Alfonso X el Sabio*, que fue propiedad de Diego Hurtado de Mendoza, parece razonable suponer que esa imagen corresponda también a la del embajador y poeta. Estas tres relativas evidencias gráficas son las que me llevaron en su día a proponer que uno de los dibujos de un personaje no identificado del *Libro de retratos* de Pacheco (FIGURA 7) pudiera ser don Diego, cuya fama fue tardía, al publicarse por vez primera sus poesías en Madrid en 1610, mientras que su obra como prosista, *Guerra de Granada*, con su experiencia de primera mano acerca de la rebelión morisca en el antiguo reino, apareció en Lisboa en 1627.
12. De JUAN DE VALDÉS (1509-1541) no se conoce su efigie.
13. De LOPE DE RUEDA (1510-1565) tampoco tenemos retrato alguno.
14. Una mejor fortuna iconográfica ha tenido JERÓNIMO JIMÉNEZ DE URREA (ca. 1510-1573), seguramente por haber publicado su conocida traducción castellana del *Orlando Furioso* de Ariosto en Lyon, Venecia y Amberes. Lo que tenemos son dos sencillos tacos xilográficos con dos retratos en busto bastante distintos. El primero (FIGURA 8) aparece en la edición del *Orlando Traduzido* de Lyon de 1550 y reutilizado también en la de Venecia de 1553, en él Jiménez de Urrea es efigiado como militar y con la cruz de caballero de Santiago sobre la armadura. El segundo taco (FIGURA 9), que lo muestra como civil cubierto con gorra y también con la cruz de Santiago, lo encontramos en la edición de Amberes de 1558 del mismo libro⁷. Dada la imprecisión de la técnica xilográfica de ambos retratos no resulta evidente que sea una misma persona la retratada, pues no siempre el autor –en este caso el traductor– podía controlar la producción de sus obras, por lo que cabe la posibilidad de una elaboración solo atenta a la condición militar

⁵ Un estado de la cuestión puede verse en mi trabajo «El *Libro de retratos* de Francisco Pacheco y el problema de la verdadera efigie de don Diego Hurtado de Mendoza», *Locus Amoenus*, 5 (2000-2001), pp. 205-216.

⁶ Véase el catálogo de la exposición *Los Tendilla. Señores de la Alhambra*, ed. Rafael López Guzmán, Patronato de la Alhambra y Generalife, Granada, 2016, pp. 240-241. Por desgracia en este catálogo las piezas expuestas no se acompañan de estudios críticos específicos, tal como es habitual en las exposiciones de arte.

⁷ Tomamos ambas imágenes de la monografía de Pierre Geneste, *Essai sur la vie et l'oeuvre de Jerónimo de Urrea*, tesis doctoral, Lille, Université de Lille III, 1975, pp. 1, 161 y 840.

caballeresca del personaje sin prestar especial atención a la verosimilitud del retrato.

15. SANTA TERESA DE JESÚS (1515-1582) fue ya muy considerada en vida por sus virtudes espirituales de ahí que el Padre Jerónimo Gracián ordenara en junio de 1576 al también carmelita fray Juan de la Miseria, modesto pintor napolitano en el siglo Jan Narduck (ca. 1526-1616), que retratara a la santa en Sevilla en el convento de San José de Sevilla, lugar en donde aún se conserva la pintura (FIGURA 10). Tras la beatificación de Teresa en 1614 se añadió al original la paloma del Espíritu y la filacteria con la inscripción (*Misericordias Domini in eternum cantabo*). La iniciativa tiene el sentido de preservar una *vera efigies* de un personaje espiritual singular del que se prevé una futura canonización. Aunque la imagen tiene una calidad muy modesta ha sido tomada como modelo de numerosas copias pictóricas y en estampa. La primera edición de las obras de la santa, la de Salamanca en 1588 que cuidó Fray Luis de León, ya sigue este referente gráfico (FIGURA 11).
16. De HERNANDO DE ACUÑA (1518-1580) no se conoce su retrato.
17. Del poeta sevillano GUTIERRE DE CETINA (1520-1557) tenemos sólo el retrato que le hizo Pacheco en su *Libro*, sin duda basado -por simple cronología- en otra imagen anterior ahora desconocida (FIGURA 12).
18. A pesar de la enorme influencia y del éxito editorial del poeta JORGE DE MONTEMAYOR (ca. 1520-ca. 1561) apenas sabemos de su rostro, pues solo tenemos de él dos xilografías anónimas que ilustran dos de sus ediciones. La primera, la única con un cierto valor iconográfico, ilustra la portada del *Cancionero del poeta George de Montemayor*, Zaragoza, 1562 (FIGURA 13), mientras que la segunda, que aparece en el *Cancionero del excelentissimo poeta George de Montemayor*, Alcalá, 1563, es una copia de muy mala calidad de la anterior⁸.
19. Para FRAY LUIS DE LEÓN (1527-1591) tenemos, una vez más, la fortuna del magnífico dibujo de Francisco Pacheco en el *Libro de Retratos* (FIGURA 14), sin el cual no sabríamos de su aspecto físico, pues las ediciones de sus obras no incorporaron retratos en estampa.
20. El poeta sevillano BALTASAR DEL ALCÁZAR (1530-1606) fue muy admirado por Pacheco, que lo trató como amigo, y por ello figura su imagen y biografía en el *Libro de Retratos* (FIGURA 15).
21. De ALONSO DE ERCILLA (1533-1594) tenemos un retrato al óleo en busto sin manos que se conserva desde 1814 en el Hermitage en San Petersburgo (FIGURA 16). Aunque antiguamente estuvo atribuido a El Greco, hoy se considera de un anónimo español del siglo XVI. Tampoco la identidad del retratado está acreditada con seguridad, a pesar de la corona de laurel que indica la condición de poeta, y de la existencia de dos estampas de época. La primera es una muy modesta xilografía anónima que ilustra la *Primera Parte de la Araucana*, publicada en Salamanca en 1574 (FIGURA 17). La segunda aparece en la edición de Madrid de 1578, *Primera y Segunda Parte de la Araucana* (FIGURA 18). Esta segunda estampa xilográfica es de mayor calidad, de ahí que se haya atribuido su ejecución al orfebre y tratadista Juan de Arfe y Villafañe (1525-1603) por su semejanza con el conocido autorretrato suyo también en estampa. Por desgracia la escasa calidad

⁸ Agradezco a Valentín Núñez y a Juan Montero su ayuda acerca del retrato de Montemayor.

de la primera estampa y la posición de perfil riguroso de la segunda no nos permiten establecer con seguridad que la imagen del Hermitage sea efectivamente Alonso de Ercilla. Al figurar el personaje de la pintura coronado como poeta es muy probable que estemos ante un retrato realizado *post-mortem* como homenaje a su fama, por lo que la semejanza física con el modelo no fuese un objetivo fácilmente asequible para el anónimo pintor.

22. La imagen del poeta y preceptista FERNANDO DE HERRERA (1534-1597) nos es bien conocida gracias al dibujo de Pacheco del *Libro* (FIGURA 19), que fue además recopilador y editor de sus poesías. El grabador Pedro Perret utilizó seguramente este modelo para hacer su conocida estampa que acompaña la publicación, *Versos de Fernando de Herrera, emendados i divididos por él en tres libros*, Sevilla, 1619.
23. No conocemos retratos del poeta FRANCISCO DE ALDANA (ca. 1537-1578).
24. El caso del carmelita SAN JUAN DE LA CRUZ (1542-1591) es parecido al de santa Teresa de Jesús en que sus primeras imágenes se crean como *vera effigies* en atención a su futura condición de santos, de ahí la proliferación de la imagen de San Juan en los conventos carmelitanos, aunque en el presente caso todas las imágenes conocidas son póstumas pues el religioso no aceptó ser retratado en vida.⁹ Tal vez el mejor ejemplar de todos ellos sea el conservado en el Convento de la Concepción de las madres carmelitas descalzas de Úbeda, ciudad en donde falleció el santo (FIGURA 20). Se trata de un cuadro de un pintor anónimo español de mediados del siglo XVII que lo representa de pie y con gesto orante, aunque la aureola de santidad y seguramente la filacteria son añadidos posteriores. Las estampas sobre el santo y los episodios de su vida son muy abundantes, una de las mejores es la de Alardo de Popma, publicada en la biografía de Gerónimo de San José, *Dibujo del venerable varón fray Joan de la Cruz*, Madrid, 1629 (FIGURA 21).
25. De la imagen de JUAN DE LA CUEVA (1543-1612) nos ha quedado una xilografía anónima que ornamenta la edición de su poema heroico, *Conquista de la Bética*, publicada en Sevilla en 1603 (FIGURA 22). La relativa calidad de la estampa y el hecho de figurar en una edición que el autor pudo controlar nos permitió en su día proponer que el famoso retrato dibujado de Pacheco que representa un poeta, conservado en la Biblioteca Nacional de Madrid procedente de la colección de Valentín Carderera, sea, no Rodrigo Caro como se había propuesto ya desde el siglo XIX, sino Juan de la Cueva (FIGURA 23). Creemos que hay una relativa evidencia visual de semejanza en las fisonomías de la estampa y el dibujo, además de la probada amistad que hubo entre el literato y el pintor.¹⁰ Podemos añadir en esta ocasión que, dado que las medidas de la pieza (18,5x15 cm) coinciden con las que presentan los dibujos del *Libro*, es muy probable que este retrato sea uno de

⁹ Sobre la iconografía carmelitana se deben consultar los trabajos de Fernando Moreno Cuadro y para esta tela en concreto el catálogo de la exposición celebrada con motivo del IV Centenario de San Juan de la Cruz (1591-1991) en el Hospital Real de Granada: *Iconografía y arte carmelitanos*, Madrid, Turner, 1991, pp. 78-85.

¹⁰ Véase Bonaventura Bassegoda, «Cuestiones de Iconografía en el *Libro de retratos* de Francisco Pacheco», en *Cuadernos de Arte e Iconografía*, IV, 7, 1991, pp. 186-196. Y la ficha del dibujo en el catálogo de la exposición coordinado por Luis Méndez Rodríguez y José Luis Romero Torres: *Velázquez y Sevilla*, Sevilla, Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, 1999, II, pp. 148-149.

- los dos que faltan en el volumen de la colección Lázaro. Es sabido que en el *Libro* los dibujos son originales que están pegados sobre un folio mayor en el que se rotula ununtuoso marco arquitectónico y se escribe la biografía.
26. El caso de MATEO ALEMÁN (1547-1614) es interesante, pues es probable que fuera el propio autor quien encargara al grabador flamenco afincado en Madrid Pedro Perret (ca. 1555-1625) la realización de la estampa calco-gráfica que ilustra la *Primera parte del Guzmán de Alfarache*, aparecida en Madrid en 1599 (FIGURA 24). En ella vemos que el retratado señala con su mano izquierda una cartela en donde se representa un emblema con una araña sobre una serpiente y el lema “No es prudente la asechanza”, la composición se equilibra simétricamente al otro lado con el escudo de armas del personaje, mientras que con la mano derecha sostiene un libro, en el corte del cual se alude a Cornelio Tácito, toda una declaración de principios. Todos estos detalles indican la implicación personal de Mateo Alemán en la iconografía del retrato, una circunstancia muy poco habitual como hemos visto y seguiremos viendo.
 27. Según el orden de fecha de nacimiento de los autores ahora debemos tratar a MIGUEL DE CERVANTES (1547-1616), sin duda el más universal de nuestros escritores, del que por desgracia no tenemos ningún retrato. Ya hace muchos años Enrique Lafuente Ferrari explicó de forma brillante cómo se construyó en la Inglaterra del siglo XVIII la imagen de Cervantes y cómo ingenuamente algunos académicos en las primeras décadas del siglo XX intentaron “descubrir” el perdido retrato de Juan de Jáuregui en una tabla seguramente falsa que hoy conserva la Real Academia Española.¹¹
 28. De JUAN RUFO (ca. 1547-post 1620) tenemos una xilografía anónima de bastante calidad que ilustra la edición del poema épico *La Austriada*, Madrid, 1584 (FIGURA 25).
 29. La imagen de GONZALO ARGOTE DE MOLINA (1548-1596) nos la ofrece Francisco Pacheco en su *Libro de retratos* (FIGURA 26), seguramente tomada de un retrato anterior.
 30. No se conocen retratos de época de VICENTE ESPINEL (1550-1624).
 31. Tampoco de LUPERCIO LEONARDO DE ARGENSOLA (1559-1613).
 32. LUIS DE GÓNGORA Y ARGOTE (1561-1627) fue tal vez el poeta de mayor prestigio en su tiempo, a pesar de que sus creaciones se editaron póstumas. Tal como se dice en el *Arte de la Pintura*, Pacheco encargó al joven Velázquez que durante su primer viaje a la corte en 1622 hiciera el retrato del poeta. Hoy convenimos que el original de Velázquez es el conservado en el Museo de Boston (FIGURA 27), y del cual se conocen diversas copias.¹² Otro

¹¹ Véase Enrique Lafuente Ferrari, *La novela ejemplar de los retratos de Cervantes*, Madrid, Dossat, 1948. Ha vuelto sobre la cuestión brevemente Fernando Marías, «La imagen del *Quijote* y de su autor en el arte de la época de Cervantes», en *El mundo que vivió Cervantes*, ed. Carmen Iglesias Cano, Madrid, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2005, pp. 163-167. Sobre el caso tenemos además la curiosa y puntual referencia autobiográfica del pintor Francisco Pompey, *Recuerdos de un pintor que escribe*, Madrid, Artes Gráficas Iberoamericanas, 1972, pp. 180-181, que sugieren claramente que la pintura sobre tabla con el retrato de Cervantes por Jáuregui es de factura moderna: “Sobre la pintura y sobre las letras, hice pasar lentamente una esponja de algodón empapada de alcohol y aguarrás. Ni las letras ni el nombre de Miguel de Cervantes, ni el rostro, resistían la limpieza; me detuve y exclamé: «no conviene insistir...». Hubo un silencio elocuente”.

¹² Sobre el retrato de Góngora véase Fernando Marías Franco, «El retrato de Don Luis de Góngora y Argote», en el catálogo de la exposición *Góngora la estrella inextinguible*, Madrid, Biblioteca Nacional, 2012, pp. 47-57. Para conocer la situación de las copias y derivaciones del retrato es de gran utilidad el trabajo pionero de

- retrato tomado directamente del modelo vivo es el dibujo que ilustra el llamado manuscrito Chacón de la Biblioteca Nacional que se acostumbra a fechar hacia 1621 y que se ha atribuido al pintor Juan van der Hamen (1596-1631) (FIGURA 28), mientras que del modelo velazqueño deriva seguramente la estampa de Juan de Courbes (1592-ca. 1641), que ilustra el libro de José Pellicer de Ossau y Tovar, *Lecciones solemnes a las obras de Don Luis de Góngora y Argote*, Madrid, 1630 (FIGURA 29).
33. A diferencia de Góngora, FÉLIX LOPE DE VEGA Y CARPIO (1562-1635) publicó muchísimo y su retrato grabado aparece con frecuencia en la edición de sus obras. Ya en 1935 Enrique Lafuente Ferrari reunió los 33 retratos conocidos y estableció que uno de ellos debía de ser Lope de Vega joven en un dibujo sin identificar del *Libro* de Pacheco¹³ (FIGURA 30). Recientemente se ha dado a conocer un retrato al óleo, conservado en una colección particular de Munich, obra de Juan van der Hamen que representa a Lope con la cruz de caballero de Malta y que puede fecharse hacia 1628 (FIGURA 31)¹⁴. En el campo de la estampa la mejor imagen de Lope realizada en su época es la de Pedro Perret, que encontramos en *Triunfos divinos y otras rimas sacras*, publicado en Madrid en 1625 (FIGURA 32).
 34. No se conocen imágenes de BARTOLOMÉ LEONARDO DE ARGENSOLA (1562-1631).
 35. Tampoco del poeta sevillano JUAN DE ARGUJO (1567-1623).
 36. Ni del dramaturgo GUILLÉN DE CASTRO (1569-1631).
 37. Ni de FRANCISCO DE MEDRANO (1570-1607).
 38. Ni de LUIS VÉLEZ DE GUEVARA (1579-1644).
 39. Ni de TIRSO DE MOLINA (1579-1648).
 40. El rostro de FRANCISCO DE QUEVEDO (1581-1645) sí nos es conocido gracias al dibujo de Pacheco del *Libro* (FIGURA 33), pero también gracias a un interesante cuadro al óleo, conservado en el Instituto Valencia de Don Juan en Madrid (FIGURA 34). Representa al escritor de busto sin manos, tiene una evidente calidad de factura y recientemente se ha sugerido que pudiera ser obra del pintor Juan van der Hamen. Hay que advertir que la desafortunada inscripción con el nombre debe ser un añadido bastante posterior. Tenemos también algunas estampas realizadas en vida del escritor para ilustrar sus obras, la mejor de todas ellas es la del flamenco establecido en Madrid Juan de Noort (1587-1652), que se publicó en *Epicteto y Phocilides en español con consonantes*, Madrid, 1635 (FIGURA 35).
 41. Del dramaturgo JUAN RUIZ DE ALARCÓN (ca. 1581-1639) no se conocen retratos, pues el conservado en la Iglesia de Santa Prisca en Taxco, México, lugar de nacimiento del escritor, es claramente una falsificación tardía del siglo XVIII o incluso del siglo XIX. Sin embargo, hay indicios de que Juan van der Hamen lo retrató en su galería de “ingenios”, sin que se haya podido localizar aún la pintura.¹⁵

Enrique Romero de Torres, «Un nuevo retrato de Góngora pintado por Velázquez», *Museum: Revista mensual de arte español antiguo y moderno*, Barcelona, III, 7 (1913), pp. 231-239.

¹³ Enrique Lafuente Ferrari, *Los retratos de Lope de Vega*, Madrid, Biblioteca Nacional, 1935.

¹⁴ Benito Navarrete Prieto, «De poesía y pintura: Lope de Vega retratado por Van der Hamen», *Ars Magazine* 6 (2010), pp. 52-64.

¹⁵ Véase lo que señalamos más adelante.

42. No se conocen imágenes de JUAN DE TASSIS Y PERALTA, II CONDE DE VILLAMEDIANA (1582-1622).
43. La iconografía del poeta sevillano y bibliotecario del conde-duque FRANCISCO DE RIOJA (1583-1659) todavía no ha obtenido un consenso claro a pesar de contar con una pintura importante (FIGURA 36). Nos referimos al cuadro atribuido a Velázquez que representa a un eclesiástico en busto con la inscripción “*aetatis sue 40*”, conservado en una colección particular de Madrid. Su estado de conservación es muy discreto, por lo que no hay unanimidad entre los especialistas sobre la autoría de Velázquez, ni tampoco la hay en la antigua identificación del retratado con Francisco de Rioja, a pesar que el poeta tenía en 1623 cuarenta años, justo cuando el pintor sevillano se instala en Madrid, gracias a las gestiones del propio Rioja y de otros personajes del entorno del conde-duque, como el canónigo Juan de Fonseca y Figueroa. Mi opinión es que el retratado debe ser Rioja pues lo veo coincidente con uno de los mejores dibujos no identificados del *Libro de retratos* (FIGURA 37) que representa a un poeta coronado de laurel.¹⁶ Rioja era casi veinte años más joven que Pacheco, pero es indudable la estrecha amistad entre ambos, pues el primero fue invitado a la boda de Velázquez con Juana Pacheco, el pintor admiraba sinceramente su obra poética y su nombre es aducido como autoridad en el *Arte de la pintura* en numerosas ocasiones. Seguramente el dibujo de Pacheco es más realista que la pintura de Velázquez, en donde se idealiza algo al modelo mediante una frente más despejada. Existe un pequeño detalle que creemos identifica ambas imágenes, pues en las dos puede apreciarse como un hoyuelo o una pequeña cicatriz en la punta de la nariz.
44. No se conocen retratos de DIEGO DE SAAVEDRA FAJARDO (1584-1648).
45. Tampoco los tenemos para el poeta LUIS CARILLO Y SOTOMAYOR (ca. 1585-1610).
46. La imagen del gran dramaturgo PEDRO CALDERÓN DE LA BARCA (1600-1681) sí nos es conocida especialmente gracias a un extraordinario retrato grabado de Pedro de Villafranca (ca. 1615-1684) fechado en 1676 (FIGURA 38) y publicado en *Autos sacramentales*, Madrid, 1677. Se realizó en vida del escritor y seguramente a partir de un estudio directo del modelo, de ahí la intensa expresividad del retrato. Debemos al tratadista Antonio Palomino (1655-1726) la noticia –que repite Ceán– de que existió un óleo con la imagen de Calderón debida a Juan de Alfaro (1643-1680) y que se dispuso junto a su sepulcro en la parroquia madrileña de San Salvador¹⁷. Este original fue trasladado en 1902 a la iglesia de Venerables de San Pedro en la calle Ancha de San Bernardo en donde fue destruido en 1936. Se ha conservado en la Biblioteca Nacional de España una copia del mismo de calidad discreta¹⁸ (FIGURA 39). Se conocen diversas estampas póstumas con

¹⁶ Véase al respecto mi trabajo antiguo en la revista *Locus Amoenus*, ya citado en la nota 5.

¹⁷ Véase Antonio Palomino, *El museo pictórico y escala óptica*, Madrid, M. Aguilar, 1947, p. 1002.

¹⁸ Sobre esta pintura se puede consultar la ficha del catálogo de la exposición *El arte en la época de Calderón*, Madrid, El Ministerio 1981, pp. 35-36, que hay que completar con el valioso y antiguo trabajo de Enrique Romero de Torres, «El retrato de don Pedro Calderón de la Barca», *Archivo de Arte español*, VII, IV, 1, (1918) pp. 9-17, en donde se aporta la documentación del archivo de la Congregación de Venerables Sacerdotes, a la que pertenecía Calderón, en la cual se explicita la tarea de colocar un epitafio en mármol y su retrato pictórico junto a su sepultura en la parroquia de San Salvador. El catálogo de la exposición celebrada en la Biblioteca Nacional: *Calderón de la Barca y la España del Barroco*, Madrid, 2000, no se ocupa adecuadamente del retrato de Calderón.

- el retrato de Calderón realizadas a partir de estos dos modelos de Villafranca y Alfaro, los más notables son el de Francisco Ettenhard Abarca, publicado en el libro de Gaspar Agustín de Lara, *Obelisco fúnebre, pyrámide funesto que construía a la inmortal memoria de Don Pedro Calderón de la Barca...*, Madrid 1684; y el de Gregorio Fosman que ilustra la, *Séptima parte de las comedias...*, Madrid, 1685.
47. Por desgracia no gozamos de la imagen del notable prosista BALTASAR GRACIÁN (1601-1658).
 48. Parece que el dramaturgo de corta vida JUAN PÉREZ DE MONTALBÁN (1602-1638) se preocupó por enriquecer la edición de sus obras con retratos grabados. Uno de ellos se debe a Juan Schorquens y aparece en *Orfeo en lengua castellana a la décima musa* Madrid, 1624 (FIGURA 40); los otros dos los encontramos en *Segundo tomo de las comedias del Doctor Juan Pérez de Montalbán*, Madrid, 1638, debido al grabador Juan de Courbes (FIGURA 41); y el tercero es ya póstumo, se debe a Martin Droeswoode e ilustra el volumen de elogios fúnebres que recopiló de Pedro Grande de Tena, *Lágrimas panegíricas a la temprana muerte del gran poeta i teólogo insigne fray Juan Pérez de Montalbán*, Madrid, 1639 (FIGURA 42).
 49. No tenemos retratos del poeta GABRIEL BOCÁNGEL (1603-1658).
 50. Y tampoco los conocemos del dramaturgo FRANCISCO DE ROJAS ZORRILLA (1607-1648).

Tras recorrer esta galería virtual de retratos cabe preguntarse en primer lugar: ¿Tiene sentido esta curiosidad? ¿Qué nos importa el aspecto físico de estos personajes? En el mejor de los casos solo podemos conocerlos mediante interpretaciones artísticas de sus rostros, que fueron, como es lógico, muy cambiantes a lo largo de su vida. Qué nos importan sus caras si tenemos y gozamos de sus obras, de sus escritos, mucho más útiles y directos para conocer su carácter e ideología, sin duda lo mejor de ellos. Estas consideraciones son evidentes, pero también lo es que existió y existe un continuado interés por conocer la fisonomía de los hombres célebres o ilustres. La imagen también ha sido siempre un vehículo poderoso de conocimiento. Entre los romanos el culto a los antepasados (*effigies maiorum*) fue un elemento de identidad importante y sus retratos esculpidos presidían determinados ámbitos domésticos. Con el Humanismo el retrato crece exponencialmente como elemento de afirmación de la personalidad concreta del individuo. Busca el parecido físico y también procura presentar y exaltar la condición moral del representado. Adquiere un valor substitutivo, pues evoca a un ausente, nos lo hace presente, lo conmemora. En el caso de retratos de hombres ilustres, ejerce además de *exemplum virtutis* y genera el desarrollo de formas literarias nuevas como las poesías a un retrato pintado, o los repertorios iconográficos-biográficos. Este sería el caso del *Libro de retratos* de Pacheco. Siempre se ha señalado el precedente de Paolo Giovio, quien, entre 1537 y 1543, dio forma en su villa de Borgovico junto al lago de Como al Museo Gioviano con más de dos centenares de retratos de hombres célebres de todos los tiempos completados con una tablilla inferior en pergamino con una breve glosa de su vida y virtudes. La iniciativa fue muy elogiada y Cosme I de Medici encargó al pintor Cristofano dell'Altissimo (1525-1605) en 1547 que se desplazara a Como a copiar la serie completa, que hoy conservamos

en los Uffizi. Una selección de los elogios se publicó por vez primera en 1546 en Venecia sin ningún tipo de ilustración. Fue en la edición de Basilea de 1577 donde aparecen por vez primera las estampas con los retratos, resultado de la tarea del grabador Tobías Stimmer (1539-1584), que se desplazó a Como para documentarse y poder realizarlas. A partir de estas iniciativas y a lo largo de las últimas décadas del siglo XVI proliferan las ediciones de series iconográficas con retratos de emperadores romanos, reyes, papas, cardenales, filósofos, artistas, capitanes, sultanes turcos, etc. Valgan algunos ejemplos: Enea Vico, *Immagini degli imperatori* (1548); Onofrio Panvinio, *XXVII Pontificum* (1568); Achille Stazio, *Illustrium virorum ut extant in urbe expressi vultus* (1569); Fulvio Orsini, *Imagines et elogium virorum illustrium* (1570); Domenico Lampsonio, *Pictorum aliquot celeberrimorum praecipuae Germaniae Inferioris effigies* (1572); André Thévet, *Les vrais portraits et vies des hommes illustres grecz, latins et payens* (1584); Giacomo Franco, *Effigie dei maggiori principi et piu valorosi capitani di questa età con l'arme loro* (1596); Aliprando Capriolo, *Ritratti di cento capitani illustri intagliati da Aliprando Capriolo con li lor fatti in guerra da lui breuemente scritti* (1596). Sobre este tipo de publicaciones falta un estudio exhaustivo en formato de repertorio completo, que será complejo de realizar, pues no siempre estas publicaciones se ajustan al formato clásico de un libro, con autor, título, editor, y lugar de edición. En ocasiones son series de estampas sueltas con textos adjuntos o no, que pueden formar carpetas o encuadernarse como si fueran libros. Se trata de una tipología a veces ambigua entre el libro y la estampa, que puede conservarse en bibliotecas con fondo antiguo o en gabinetes de estampas en los museos de arte. Pacheco sin duda tuvo acceso a alguno de estos repertorios, pero es muy evidente que su *Libro de Retratos* tiene una orientación muy diversa, pues prescinde de las referencias a la antigüedad clásica para centrarse en la presentación de los personajes de la cultura sevillana y andaluza en su etapa de mayor esplendor, y nos ofrece desde los maestros de la espiritualidad hasta los artistas y músicos, pasando por los poetas y los eruditos. La parte gráfica es fundamental pero también lo es la narración de sus vidas y virtudes en una síntesis muy delicada y especial que hace del *Libro* un monumento único de nuestra tradición literaria y artística.

Si volvemos de nuevo a recorrer nuestra galería virtual de retratos de creadores, en un primer balance cuantitativo de lo expuesto resulta que de esos cincuenta escritores sólo tenemos imágenes fiables de 23. Se advierte enseguida al repasar estos nombres la importancia que tiene el *Libro de retratos* de Pacheco, pues doce de estos escritores figuran en él y en ocasiones son el único referente gráfico que nos ha quedado. Si recordamos además que el retrato de Góngora por Velázquez fue iniciativa suya y que Juan de Malara o Arias Montano también están en el *Libro*, parece muy claro el valor de éste como documento iconográfico. En la época existieron diversas galerías de hombres ilustres, como la famosa que tuvo en Sevilla Gonzalo Argote de Molina en su casa de cal de Francos que fue visitada por el propio rey Felipe II en 1570, como sabemos por el testimonio del propio Pacheco, y de la que no nos ha quedado rastro alguno.¹⁹

¹⁹ Pacheco, Francisco, *Libro de Retratos*, Piñero Ramírez y Reyes Cano (eds.), Sevilla, Diputación Provincial

Eran también habituales las galerías de retratos de carácter genealógico en los grandes palacios nobiliarios, también desaparecidos. Por fortuna sí nos ha quedado al menos la noticia de un conjunto de retratos de «ingenios»: se trata de la que realizó en Madrid el pintor Juan van der Hamen (1596-1631). En el inventario de sus bienes tras su muerte se citaban una serie de veinte retratos en busto de personajes ilustres: “Diez y siete lienços de a tres quartas de alto y media vara de ancho sin molduras de Caveças de Retratos de personas ylustres, digo an de ser beynte Retratos”. La tasación del contenido del inventario se realizó inmediatamente después y es entonces cuando los pintores Pedro Nuñez del Valle y Ángelo Nardi, especifican la identidad de alguno de los retratados, estos son: su hermano Lorenzo van der Hamen, Lope de Vega, Francisco de Quevedo, Luis de Góngora, José de Valdivieso, Juan Pérez de Montalbán, Juan Ruiz de Alarcón, Francisco de la Cueva y Silva, Francisco de Rioja, Jerónimo de Huerta, Luis Pacheco de Narváez, Luis de Torres y Catalina de Erauso, la monja alférez.²⁰ Según advierte William B. Jordan en su monografía sobre Van der Hamen parece que este conjunto, además de su posible valor decorativo, servía para que los clientes encargaran copias de esos retratos dada la popularidad de los personajes efigiados. De esta serie hoy consideramos como originales seguros el de Lope de Vega (FIGURA 31) hace poco redescubierto, el del jurista Francisco de la Cueva y Silva, ahora conservado en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, y el de Lorenzo van der Hamen, conservado en el Instituto Valencia de Don Juan, que sería el *modellino* original de la cabeza previa a la ejecución del retrato completo de tres cuartos. Mientras que el retrato de Francisco de Quevedo (FIGURA 34) y el de Catalina de Erauso (Kutxa-Caja Guipuzkua, San Sebastián), a pesar de tener una cierta calidad, son solo atribuciones y seguramente son copias o derivaciones de los originales. Aunque Pacheco y van der Hamen es muy probable que se conocieran durante la estancia de dos años del sevillano en Madrid, las galerías de hombres ilustres que promovieron son proyectos claramente distintos, uno en papel de carácter bastante privado y que durante casi dos siglos estuvo oculto,²¹ el otro en pintura sobre tela, tal vez de mayor impacto, pues parece que marcado por una cierta voluntad comercial. Cabe lamentar el conocimiento parcial que tenemos de la serie madrileña, pues sería un contrapunto singular al proyecto de Pacheco.

El retrato pictórico en el Siglo de Oro tenía un valor conmemorativo y de exaltación, se reservaba por tanto a personajes de alta jerarquía social y puntualmente a los individuos de méritos singulares de carácter espiritual o cultural. De ahí la firme condena de los moralistas acerca de la vanidad que suponía hacerse retratar por parte de sujetos de reciente ascenso social pero sin virtudes destacadas. El uso decorativo del retrato

de Sevilla, 1985, pp. 273-274.

²⁰ Véase William B. Jordan, *Juan van der Hamen y León y la corte de Madrid*, Madrid, Patrimonio Nacional, 2006, p. 147 y p. 304 n. 7.

²¹ Sobre el nulo conocimiento del *Libro de retratos* hasta su publicación por Asensio a fines del siglo XIX véase mi texto «El *Libro de retratos* de Francisco Pacheco: aventura y enigma», en el catálogo de la exposición *La fortuna de los Libros*, Madrid, Museo Lázaro Galdiano, 2015, pp. 36-41.

propio de los salones burgueses del siglo XIX tiene poco que ver con sus precedentes anteriores. Solemos imaginar que quien encarga su retrato sea finalmente el propietario y usuario del mismo. En el Antiguo Régimen esta circunstancia podía suceder, pero no era siempre lo habitual. El retrato de Góngora por Velázquez podría ser el citado en el inventario *post-mortem* del pintor, mientras que no consta ningún retrato suyo entre los bienes que quedaron a la muerte del poeta, por lo que es probable que el pintor conservara esa tela con la imagen del vate. El maravilloso retrato que Tiziano realizó de Diego Hurtado de Mendoza no vino a España al regresar el embajador retratado, sino que probablemente fue objeto de un regalo diplomático a favor de Cosme de Médicis. El uso funerario de los retratos, su presencia junto a sepulturas o en capillas familiares era muy frecuente, como vimos que sucedió con Calderón. Podían ser también un instrumento para premiar los años de dedicación de un sirviente cualificado, o como regalo para un familiar que debía marcharse a lugares lejanos. En el caso de los personajes que se prevé su futura santidad es su entorno cercano quien promueve la conservación de su imagen.

Son muy escasos los retratos pintados con seguridad del natural de creadores literarios españoles: Hurtado de Mendoza, Teresa de Jesús, Góngora, Lope de Vega, Quevedo, Calderón y tal vez Ercilla y Rioja. Si consideramos las estampas la situación mejora algo en términos numéricos, pero, a veces, la escasa calidad de las mismas las hace irrelevantes como documento visual. Por desgracia, nuestra tradición artística-icónográfica, ni en cantidad ni en calidad, está a la altura de la importancia de las letras hispánicas en su edad de Oro.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

Fuentes

- Pacheco, Francisco (1985): *Libro de descripción de verdaderos retratos, de ilustres y memorables varones*, Pedro M. Piñero Ramírez y Rogelio Reyes Cano (eds.), Sevilla, Diputación Provincial de Sevilla.
- Palomino de Castro y Velasco, Antonio (1947): *El Museo Pictórico y escala óptica*, Madrid, M. Aguilar.

Crítica

- Balsinde, Isabel y Portús, Javier (1997): «El retrato del escritor en el libro español del siglo XVII», *Reales Sitios*, 131, pp. 41-57.
- Bassegoda Hugas, Bonaventura (2015): «El Libro

- de retratos de Francisco Pacheco: aventura y enigma*», en *La fortuna de los Libros*, Madrid, Museo Lázaro Galdiano, pp. 36-41.
- (2000-2001): «El Libro de retratos de Francisco Pacheco y el problema de la verdadera efigie de don Diego Hurtado de Mendoza», *Locus Amoenus* 5, pp. 205-216.
- (1991): «Cuestiones de iconografía en el Libro de retratos de Francisco Pacheco», *Cuadernos de Arte e Iconografía* 7, pp. 186-196.
- Blas, Javier; Carlos Varona, María Cruz de; y Matilla, José Manuel (2011): *Grabadores extranjeros en la Corte española del Barroco*, Madrid, Biblioteca Nacional de España y Centro de Estudios Europa Hispánica.
- Cacho Casal, Marta P. (2011): *Francisco Pacheco y su Libro de Retratos*, Madrid-Sevilla, Marcial Pons-Fundación Focus Abengoa.
- Falomir Faus, Miguel (ed.) (2008): *El Retrato del Renacimiento*, Madrid, Museo del Prado.
- García-Frías, Carmen; y Jordán de Urríes, Javier (eds.) (2014): *El retrato en las colecciones reales de Patrimonio Nacional*, Madrid, Palacio Real.
- Geneste, Pierre (1975): *Essai sur la vie et l'oeuvre de Jerónimo de Urrea*, tesis doctoral, Lille, Université de París III.
- Jordan, William B. (2005): *Juan Van der Hamen y León y la corte de Madrid* (Madrid, Palacio Real, octubre de 2005-enero de 2006), Madrid, Patrimonio Nacional.
- Lafuente Ferrari, Enrique (1948): *La novela ejemplar de los retratos de Cervantes*, Madrid, Editorial Dossat.
- (1935): *Los retratos de Lope de Vega*, Madrid, Biblioteca Nacional.
- Laucerín, Marqués de (1914): *Garcilaso de la Vega y su retrato, informe por el Marqués de Laurencín*, Madrid, Real Academia de la Historia.
- López Guzmán, Rafael (ed.) (2016): *Los Tendilla. Señores de la Alhambra*, Granada, Patronato de la Alhambra y Generalife.
- Marías Franco, Fernando (2012): «El retrato de Don Luis de Góngora y Argote», en *Góngora la estrella inextinguible*, Madrid, Biblioteca Nacional, pp. 47-57.
- (2005): «La imagen del Quijote y de su autor en el arte de la época de Cervantes», en *El mundo que vivió Cervantes*, ed. Carmen Iglesias Cano, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, Madrid, pp. 163-167.
- Moreno Cuadro, Fernando (ed.) (1991): *Iconografía y arte carmelitanos*, Turner, Madrid.
- Navarrete Prieto, Benito (2010): «De poesía y pintura: Lope de Vega retratado por Van der Hamen», *Ars Magazine: Revista de arte y coleccionismo*, 6, pp. 52-64.
- Pompey y Salgueiro, Francisco (1972): *Recuerdos de un pintor que escribe*, Madrid, Artes gráficas iberoamericanas.
- Romero de Torres, Enrique (1918): «El retrato de Don Pedro Calderón de la Barca», *Archivo de Arte español: Revista de la Sociedad de Amigos del Arte*, VII, iv, 1, pp. 9-17.
- (1913): «Un nuevo retrato de Góngora pintado por Velázquez», *Museum: Revista mensual de arte español antiguo y moderno*, Barcelona, III, 7, pp. 231-239.
- Méndez Rodríguez, Luis; y Romero Torres, José Luis (1999): *Velázquez y Sevilla*, Sevilla, Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, II.
- (1981): *El Arte en la época de Calderón*, Madrid, Ministerio de Cultura.

IMÁGENES



FIGURA 1. Jan Cornelisz Vermeyen (círculo de), *Retrato de Alfonso de Valdés*, óleo sobre tabla, National Gallery, Londres.

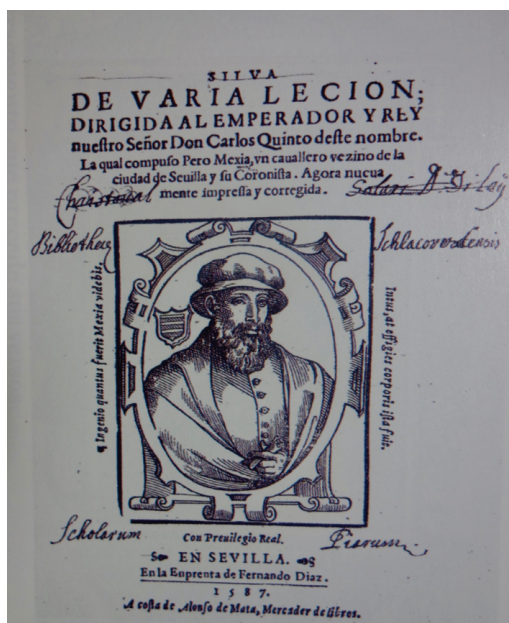


FIGURA 2. Anónimo, *Retrato de Pedro Mexía*, xilografía, publicada en *Silva de varia lección*, Sevilla, 1587.



FIGURA 3. Francisco Pacheco, *Retrato de Pedro Mexía*, dibujo, en su *Libro de retratos*, Fundación Lázaro Galdiano, Madrid.



FIGURA 4. Francisco Pacheco, *Retrato de fray Luis de Granada*, dibujo, en su *Libro de retratos*, Fundación Lázaro Galdiano, Madrid.



FIGURA 5. Herman Panneels, *Retrato de Fray Luis de Granada*, estampa calcográfica a partir de un dibujo de Juan de Jáuregui, publicada en Luis Muñoz, *Vida y virtudes del venerable varón P.M. Fray Luis de Granada*, Madrid, 1639.



FIGURA 6. Tiziano, *Retrato de Diego Hurtado de Mendoza*, óleo sobre tela, Galería Palatina del Palazzo Pitti de Florencia.

[Bonaventura Bassegoda]



FIGURA 7. Francisco Pacheco, *Supuesto retrato de Diego Hurtado de Mendoza*, dibujo, en su *Libro de Retratos*, Fundación Lázaro Galdiano, Madrid.



FIGURA 8. Anónimo, *Retrato de Jerónimo Jiménez de Urrea*, xilografía, publicada en *Orlando Traduzido*, Lyon, 1550.



FIGURA 9. Anónimo, *Retrato de Jerónimo Jiméñez de Urrea*, xilografía, publicada en *Orlando Traduzido*, Amberes, 1558.



Juan de la Miseria

FIGURA 10. Fray Juan de la Miseria, *Retrato de Santa Teresa de Jesús*, óleo sobre tela, fechado en 1576, Convento de San José de Sevilla.



FIGURA 11. Anónimo, *Retrato de Santa Teresa de Jesús*, estampa calcográfica, publicada en *Los libros de la madre Teresa de Jesús*, Salamanca, 1588.



FIGURA 12. Francisco Pacheco, *Retrato de Gutierre de Cetina*, dibujo, en su *Libro de Retratos*, Fundación Lázaro Galdiano, Madrid.

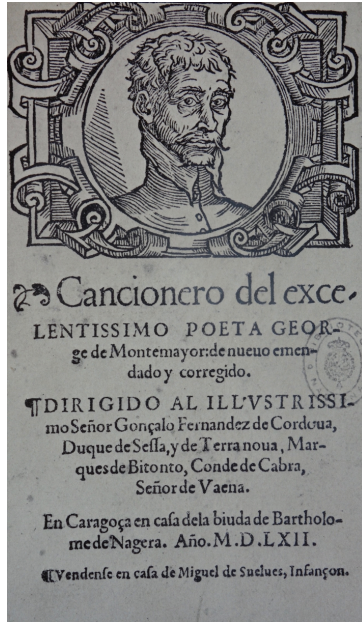


FIGURA 13. Anónimo, *Retrato de Jorge de Montemayor*, xilografía, publicada en *Cancionero del excelentissimo poeta George de Montemayor*, Alcalá, 1563.



FIGURA 14. Francisco Pacheco, *Retrato de fray Luis de León*, dibujo, en su *Libro de retratos*, Fundación Lázaro Galdiano, Madrid.

[Bonaventura Bassegoda]



FIGURA 15. Francisco Pacheco, *Retrato de Baltasar del Alcázar*, dibujo, en su *Libro de Retratos*, Fundación Lázaro Galdiano, Madrid.



FIGURA 16. Anónimo, *Supuesto retrato de Alonso de Ercilla*, óleo sobre tela, Museo del Hermitage, San Petersburgo.



FIGURA 17. Anónimo, *Retrato de Alonso de Ercilla*, xilografía, publicada en *Primera parte de la Araucana*, Salamanca, 1574.



FIGURA 18. Juan de Arfe y Villafañe (atribución), *Retrato de Alonso de Ercilla*, xilografía, publicada en *Primera y segunda Parte de la Araucana*, Madrid, 1578.



FIGURA 21. Alardo de Popma, *Visión de San Juan de la Cruz*, estampa calcográfica, publicada en Gerónimo de San José, *Dibujo del venerable varón fray Joan de la Cruz*, Madrid, 1629.



FIGURA 22. Anónimo, *Retrato de Juan de la Cueva*, xilografía, publicada en *Conquista de la Bética*, Sevilla, 1603.



FIGURA 23. Francisco Pacheco, *Supuesto retrato de Juan de la Cueva*, dibujo, Biblioteca Nacional, Madrid.



FIGURA 24. Pedro Perret, *Retrato de Mateo Alemán*, estampa calcográfica, publicada en *Primera parte del Guzmán de Alfarache*, Madrid, 1599.



FIGURA 25. Anónimo, *Retrato de Juan Rufo*, xilografía, publicada en *La Austriada*, Madrid, 1584.



FIGURA 26. Francisco Pacheco, *Retrato de Gonzalo Argote de Molina*, dibujo, en su *Libro de retratos*, Fundación Lázaro Galdiano, Madrid.



FIGURA 27. Diego Velázquez, *Retrato de Luis de Góngora*, óleo sobre tela, ca. 1622, Museo de Boston.

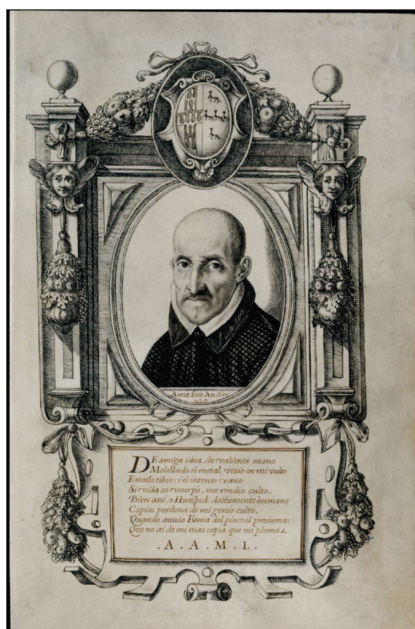


FIGURA 28. Anónimo, *Retrato de Luis de Góngora*, dibujo, Manuscrito Chacón, ca. 1621, Biblioteca Nacional, Madrid.



FIGURA 29. Juan de Courbes, *Retrato de Luis de Góngora*, estampa calcográfica, publicada en José Pellicer de Ossau y Tovar, *Lecciones solemnes a las obras de Don Luis de Góngora y Argote*, Madrid, 1630.



FIGURA 30. Francisco Pacheco, *Retrato de Lope de Vega*, dibujo, en su *Libro de retratos*, Fundación Lázaro Galdiano, Madrid.



FIGURA 31. Juan van der Hamen, *Retrato de Lope de Vega*, óleo sobre tela, ca. 1628, colección particular, Munich.

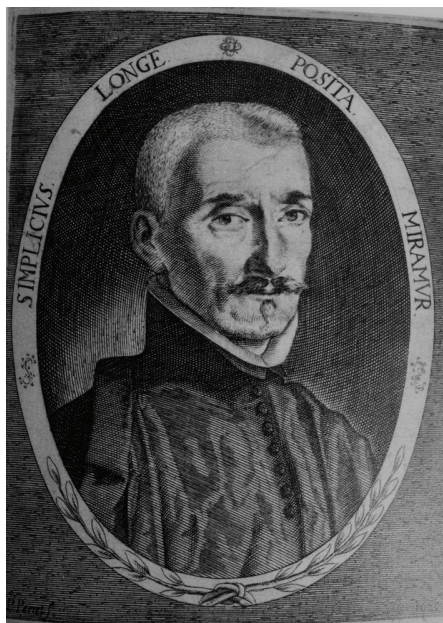


FIGURA 32. Pedro Perret, *Retrato de Lope de Vega*, estampa calcográfica, publicada en *Triunfos divinos y otras rimas sacras*, Madrid, 1625.



FIGURA 33. Francisco Pacheco, *Retrato de Francisco de Quevedo*, dibujo, en su *Libro de retratos*, Fundación Lázaro Galdiano, Madrid.

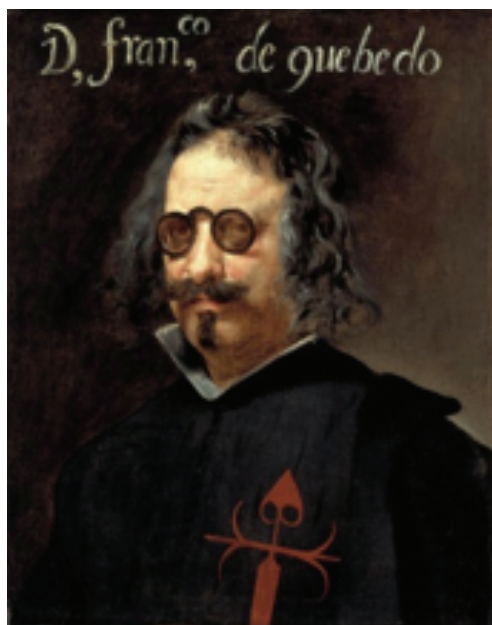


FIGURA 34. Anónimo, *Retrato de Francisco de Quevedo*, óleo sobre tela, Instituto de Valencia de Don Juan, Madrid.



FIGURA 35. Juan de Noort, *Retrato de Francisco de Quevedo*, estampa calcográfica, publicada en *Epiceto y Phocilides en español con consonantes*, Madrid, 1635.



FIGURA 36. Diego Velázquez (atribuido), *Supuesto retrato de Francisco de Rioja*, óleo sobre tela, colección particular, Madrid.



FIGURA 37. Francisco Pacheco, *Supuesto retrato de Francisco de Rioja*, dibujo, en su *Libro de retratos*, Fundación Lázaro Galdiano, Madrid.



FIGURA 38. Pedro de Villafranca, *Retrato de Pedro Calderón de la Barca*, estampa calcográfica 1676, publicada en *Autos sacramentales*, Madrid, 1677.



FIGURA 39. Anónimo (copia de un original perdido de Juan de Alfaro), *Retrato de Pedro Calderón de la Barca*, óleo sobre tela, Biblioteca Nacional, Madrid.



FIGURA 40. Juan Schorquens, *Retrato de Juan Pérez de Montalbán*, estampa calcográfica, publicada en *Orfeo en lengua castellana a la décima musa*, Madrid, 1624.



FIGURA 41. Juan de Courbes, *Retrato de Juan Pérez de Montalbán*, estampa calcográfica, publicada en *Segundo tomo de las comedias del Doctor Juan Pérez de Montalbán*, Madrid, 1638.



FIGURA 42. Martin Droeswoode, *Retrato de Juan Pérez de Montalbán*, estampa calcográfica, publicada en Pedro Grande de Tena, *Lágrimas panegíricas a la temprana muerte del gran poeta i teólogo insigne fray Juan Pérez de Montalbán*, Madrid, 1639.

VIDA Y/U OBRA DEL POETA PETRARQUISTA
LIFE AND/OR WORKS OF THE PETRARCHAN POET

ROLAND BÉHAR

École Normale Supérieure, París
roland.behar@ens.fr

RESUMEN: El artículo pretende analizar las relaciones entre poesía y verdad biográfica del autor no desde el problema tantas veces evocado de la autenticidad del cancionero, sino desde la propuesta de una autenticidad –fingida, construida desde los poemas y los textos–, vinculada con la pretensión de ofrecerle al lector un retrato del poeta. Esta propuesta mantiene una relación esencial con la dimensión mortuoria, tanto en la elaboración del retrato como en la construcción del espacio literario en torno al monumento del poeta desaparecido.

PALABRAS CLAVE: Francesco Petrarca, cancionero, Erasmo, Durero, Garcilaso de la Vega, Fernando de Herrera, Cervantes, Rousseau, Niccoló Franco.

ABSTRACT: The article analyzes the relationship between poetry and biographical truth of the author not from the problema, so many times evoked, of the authenticity of the *canzoniere*, but from the –fictitious, built within the poems and the texts– proposal of an authenticity, linked with the pretension to offer the reader the poet's portrait. This proposal maintains an essential relationship with the mortuary dimension, both in the elaboration of the portrait and in the construction of the literary space around the monument of the disappeared poet.

KEYWORDS: Petrarch, *canzoniere*, Erasmus, Dürer, Garcilaso de la Vega, Fernando de Herrera, Cervantes, Rousseau, Niccoló Franco.



UNA OBRA PERDIDA DE LUIS HURTADO DE TOLEDO Y SU POSIBLE RELACIÓN
CON EL GALLARDO ESPAÑOL DE CERVANTES

A LOST WORK BY LUIS HURTADO DE TOLEDO AND HIS POSSIBLE RELATIONSHIP
WITH EL GALLARDO ESPAÑOL DE CERVANTES

ABRAHAM MADRONAL

Universidad de Ginebra
abraham.madronal@unige.ch

RESUMEN: Usando un texto autobiográfico escrito por el famoso Luis Hurtado de Toledo como punto de partida, el presente trabajo reconstruye la vida del poeta y su curso literario (especialmente su relación con las imprentas), lo que nos permite conectarlo con Cervantes y otros autores. El descubrimiento de una nueva obra de Hurtado de Toledo, *Lo que ha pasado en el campo de Orán y Almazarquivir* (1563), considerada perdida hasta ahora, sugiere una comparación con algunas de las obras de Cervantes como *El gallardo español*.

PALABRAS CLAVE: Luis Hurtado de Toledo, Cervantes, sitio de Orán, *El gallardo español*, imprentas toledanas.

ABSTRACT: Using an autobiographic text written by the famous Luis Hurtado de Toledo as a starting point, the present paper reconstructs the poet's life and his literary course (especially his relationship with printing houses), which allows us to connect him with Cervantes and other authors. The discovery of a new work by Hurtado de Toledo's hand, *Lo que ha pasado en el campo de Orán y Almazarquivir* (1563), considered lost until now, suggests a comparison with some of Cervantes's work like *El gallardo español*.

KEYWORDS: Luis Hurtado de Toledo, Cervantes, siege of Oran, *El gallardo español*, Toledan printing houses.

DOS VIDAS DE DULCINEA (ENTRE CERVANTES Y AVELLANEDA)

TWO LIVES OF DULCINEA (BETWEEN CERVANTES AND AVELLANEDA)

MARÍA ZAMBRANA PÉREZ

Universidad de Huelva

maria.zambrana@dfilo.uhu.es

RESUMEN: En este ensayo se analiza brevemente la importancia de Dulcinea para la configuración final no solo de don Quijote como actante sino de la obra misma. Del mismo modo, se cuestiona su participación en tanto que personaje dentro de la novela, así como su anclaje al ente físico que es Aldonza Lorenzo. Finalmente, se estudia su tratamiento en las dos partes de Cervantes y en la feliz (para el caso) aparición de Avellaneda, fundamental para su lectura como encarnación de lo metaficcional.

PALABRAS CLAVE: Dulcinea, *Quijote*, Cervantes, Avellaneda, metaficción, personaje.

ABSTRACT: In this essay, the importance of Dulcinea is analysed, not just in relation to don Quixote as actor, but also in terms of the development of the book itself. Her participation as a character in the novel is examined, as well as her consistent anchoring to the physical entity that is Aldonza Lorenzo. Finally, it studies her treatment, both as written by Cervantes, and also in the appearance of Avellaneda –which is essential to reading her as an incarnation of metafiction.

KEYWORDS: Dulcinea, *Quijote*, *Quixote*, Cervantes, Avellaneda, metafiction, character.



EL LIBRO DEL PÍCARO: VIDA, ESCRITURA Y CONCIENCIA GENÉRICA

THE BOOK OF PÍCARO: LIFE, WRITING AND GENERIC CONSCIENCE

VALENTÍN NÚÑEZ RIVERA

Universidad de Huelva

vnrivera@uhu.es

RESUMEN: Lázaro y Estebanillo se comportan como verdaderos escritores, que no solo escriben el relato de su vida sino que se encargan de todos los aspectos relativos a la enunciación editorial de sus respectivos libros. Son autores y compositores de los mismos. No ocurre del mismo modo con Guzmán o el Buscón, por ejemplo, puesto que el autor empírico se encarga de redactar los paratextos explicativos de la edición. La carrera literaria de los pícaros se fundamenta además de en la redacción de sus *Vidas*, concepto autobiográfico de donde parte el género, en la consecución en partes y continuaciones, quedando manifiesto el nuevo modo narrativo, alternativo a la ficción idealista, que inauguran. Por eso mismo las marcas y enclaves de reconocimiento genérico son muy abundantes, a partir de sus propios comentarios, de los autores reales o de los mediadores textuales.

PALABRAS CLAVES: pícaro, autor, autobiografía, enunciación editorial, carrera literaria, contragénero, consciencia genérica.

ABSTRACT: Lázaro and Estebanillo behave like true writers. Not only write the story of his life but all aspects of the editorial enunciation of his books. They are authors and composers of the texts. It does not happen the same with Guzmán or el Buscón, for example, since the empirical author is responsible for writing the paratexts of the edition. The literary career of the rogues is based mainly on the writing of his *Vidas*, an autobiographical concept where the genre starts. And also in the continuation in parts, being clear the new narrative mode, alternative to the idealist fiction, which they inaugurate. For this reason, brands and enclaves of generic consciousness are very abundant, from their own comments, from real authors or textual mediators.

KEY WORDS: pícaro, author, autobiography, editorial enunciation, literary career, counter-genre, generic conscience.

VIDA E HISTORIA EN EL MARCOS DE OBREGÓN
LIFE AND HISTORY IN MARCOS DE OBREGÓN

NATALIA PALOMINO TIZADO
Universidad de Huelva
natalia.palomino@dfesp.uhu.es

RESUMEN: La picaresca es un género en el que las palabras *vida* y *escritura* tienen una relevancia especial. El caso de las *Relaciones de la vida del escudero Marcos de Obregón*, publicadas por Vicente Espinel en 1618, es uno de los ejemplos más significativos, pues su autor, aprovechando el marco formal que le ofrecía la novela picaresca, hará que su protagonista, Marcos de Obregón, rebasa los límites de la ficción para apropiarse de su vida, convirtiéndolo así en su *alter ego*.

PALABRAS CLAVE: picaresca, Espinel, vida, historia, escritura.

ABSTRACT: Picaresque is a genre in which the words *life* and *writing* carry a special relevance. The case of *Relaciones de la vida del escudero Marcos de Obregón*, published by Vicente Espinel in 1618, is one of the most outstanding examples since its author, by exploiting the formal framework of rogue novels, made its protagonist, Marcos de Obregón, to go beyond the limits of fiction in order to appropriate of his real life and thus become his *alter ego*.

KEYWORDS: picaresque, Espinel, life, history, writing.



UN NUEVO ENFOQUE SOBRE LA BREVE SUMA DE LA VIDA Y HECHOS
DE DIEGO GARCÍA DE PAREDES
A NEW APPROACH ON THE BREVE SUMA DE LA VIDA Y HECHOS
DE DIEGO GARCÍA DE PAREDES

PATRICIA LÓPEZ DIEZ
Universidad de Extremadura
ariadnaidionisio@gmail.com

CARLOS PÉREZ HERNANDO
Colegio Diocesano de Cáceres
paskinphoto@gmail.com

RESUMEN: Se analiza la *Breve Suma de la vida y hechos de Diego García de Paredes*, autobiografía del soldado español del siglo xv y xvi Diego García de Paredes, célebre por su extraordinaria fuerza física y sus múltiples hazañas, escrita durante los últimos días de su vida, postrado en cama y esperando la muerte a resultas de las graves consecuencias de una caída. El estudio sigue un triple enfoque: su intención, su autenticidad y su estilo, comparándolo con una obra anterior, *El Carlo Famoso*, proporcionando un apoyo a la existencia de unas memorias originales algo modificadas en ciertos detalles con respecto a la obra impresa, que, no obstante, debe guardar notable fidelidad al manuscrito original.

PALABRAS CLAVE: autobiografía, Diego García de Paredes, *Breve Suma*, *Carlo Famoso*.

ABSTRACT: The *Breve Suma de la vida y hechos de Diego García de Paredes*, an autobiography of the Spanish soldier of the fifteenth and sixteenth century Diego García de Paredes, famous for his extraordinary physical strength and his many exploits, written during the last days of his life, lying in bed awaiting death as a result of grave consequences of an accident, is analyzed. The study follows a threefold approach: its intention, its authenticity and style, comparing it with a previous work, the *Carlo famoso*; providing support for the existence of some original memories somewhat modified in certain details with respect to the printed work, which, nevertheless, keep remarkable fidelity to the original manuscript.

KEYWORDS: autobiography, Diego García de Paredes, *Breve Suma*, *Carlo Famoso*.

EL RETRATO DE DIEGO DUQUE DE ESTRADA A TRAVÉS DE SUS COMENTARIOS
THE PORTRAIT OF DUQUE DE ESTRADA THROUGH HIS COMENTARIOS

ELISABET M. RASCÓN GARCÍA
Universidad de Huelva
elisabet.rascon@dfilo.uhu.es

RESUMEN: Partiendo de la estrecha relación entre el género biográfico y el retrato, el siguiente trabajo pretende estudiar la correspondencia entre la escritura del *yo* y la autorrepresentación en los *Comentarios del desengañado de sí mismo* de Diego Duque de Estrada. El objetivo principal es mostrar cómo tras la estrategia divisada por el autor para constituirse en un héroe *a lo divino* sale a relucir la figura de un pícaro, muy cercana a la del *Guzmán de Alfarache* de Mateo Alemán.

PALABRAS CLAVE: Diego Duque de Estrada, autobiografía, retrato, héroe, pícaro, Guzmán.

ABSTRACT: According to the close relationship between biography and portrait, the following work aims to study the connection between the writing of the self and the self-representation in the *Comentarios del desengañado de sí mismo* writing by Diego Duque de Estrada. The main objective is to show how behind the strategy seen by the author to become a saint comes out the figure of a rogue, very close to Mateo Alemán's *Guzmán de Alfarache*.

KEYWORDS: Diego Duque de Estrada, autobiography, portrait, hero, pícaro, Guzmán.



EL DISCURSO DESAFIANTE SOBRE RAZA Y NATURALEZA EN LOS COMENTARIOS REALES
THE DEFIANT DISCOURSE SURROUNDING RACE AND NATURE IN COMENTARIOS REALES

SOPHIA CADOUX
Universidad de Huelva
sophia.cadoux@gmail.com

RESUMEN: El artículo analiza las múltiples maneras en que el Inca Garcilaso de la Vega subvierte el discurso hegemónico del siglo XVI alrededor de la naturaleza y su uso humano en su crónica *Comentarios Reales*. El Inca cuestiona de modo implícito el discurso conquistador e inquisidor que identifica al indígena como inferior, animal y demonio, al mostrar el bueno uso de ésta por parte de los incas en los capítulos IX al XV del libro octavo y el mal uso por parte de los españoles entre los capítulos del XVI al XXXI del libro nono. Garcilaso desafía más a fondo la justificación de la Conquista y la imposición de una jerarquía racial al incluir un capítulo sobre raza en una sección dedicada a la naturaleza, optando por un discurso relativista que insiste en que todos los seres humanos forman parte de la naturaleza en la misma condición.

PALABRAS CLAVE: Garcilaso de la Vega, identidad mestiza, jerarquía racial, relativismo, humanismo, Conquista, Inquisición.

ABSTRACT: The article analyzes the multiple ways in which Inca Garcilaso de la Vega subverts 16th century hegemonic discourse surrounding nature and its uses in his chronicle, *Comentarios Reales*. Inca Garcilaso implicitly questions the colonial and inquisitorial discourse that identifies the indigenous peoples as inferior, animal and demon, by showing the "good use" of nature on the part of the Incas in chapter IX to XV of book eight and the "bad use" on the part of the Spanish in chapter XVI to XXXI of book nine. Garcilaso further challenges the justification of the Conquista and the imposition of a racial hierarchy by including a chapter about race in a section dedicated to nature, opting for a relativist discourse that proposes that all humans are part of nature to the same degree.

KEYWORDS: Garcilaso de la Vega, mestizo identity, racial hierarchy, relativism, humanism, Spanish Conquest, Inquisition.

DISEÑOS BIOGRÁFICOS DE LA AUTORÍA FEMENINA EN EL PARADIGMA RELIGIOSO
WOMEN AUTHORS BIOGRAPHIC MODELING UNDER THE RELIGIOUS PARADIGM

NIEVES BARANDA LETURIO

Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED)
nbaranda@flog.uned.es

RESUMEN: La biografía de la autora es uno de los paratextos característicos de las ediciones de escritos de mujeres visionarias. Son textos que acompañan ya a los manuscritos y se prolongan en la época del impreso. Su presencia constante entre los paratextos significa que eran importantes para construir el sentido de la obra y la imagen de la autora a la que se refieren. Este artículo emplea las teorías de Meizoz sobre el autor y el concepto de *postura* para analizar la imagen de escritoras visionarias en varios paratextos de impresos españoles desde finales de la Edad Media hasta la segunda mitad del siglo XVII. Los resultados muestran que las teorías de Meizoz ofrecen resultados cuando se aplican a períodos anteriores al romanticismo y para obras no estrictamente literarias, ya que nos permiten establecer cuál fue el repertorio de elementos que configuraron la postura de las autoras visionarias en el paradigma colectivo y en sus modulaciones individualizadoras que operaron para su distinción y cómo el fraile agente mediador construyó su propia *postura* y se modificó en el tiempo.

PALABRAS CLAVE: biografías, paratextos, escritoras, *postura* autorial, España, edad moderna, siglos XV-XVII.

ABSTRACT: Visionary women writer's editions include among paratexts the author's biography as a distinctive feature of these books. These paratextual biographies were already part of circulating medieval manuscripts and continue to be included in the printing period works. The persistence of this kind of information in the paratextual frame proves it was important for constricting the work meaning and for crafting the author's image. This essay uses Meizoz's theories on author and the critical notion of *posture* to analyze some visionary woman writer's images in Spanish printed works paratexts from the late Middle Ages to the second half of the seventeenth century. Conclusions show that Meizoz's theories can be successfully used for the early modern period and for these kind of works because we can identify which was the repertoire of collective and individual variations for defining visionary female authorial identity and how mediating priests self fashioned their own *posture*.

KEYWORDS: Biographies, paratexts, women writers, authorial postures, Spain, Early Modern, 15th-17th centuries.



MUJERES VIRTUOSAS: EL MODELO DE LAS BIOGRAFÍAS FEMENINAS
EN LAS DINASTÍAS MING (1368-1644) Y QING (1664-1911)
VIRTUOUS WOMEN: THE MODEL OF FEMALE BIOGRAPHIES
IN THE MING (1368-1644) AND QING (1664-1911) DYNASTIES

ZHILING DUAN

Universidad de Huelva
zhilingduan2015@gmail.com

RESUMEN: La literatura biográfica femenina comenzó en China con *Biografías de Mujeres Virtuosas* de Liu Xiang y, como resultado de la evolución histórica de la cultura social china, floreció la literatura biográfica, especialmente durante las dinastías Ming (1368-1644) y Qing (1664). 1911). El objeto y el tema de la escritura también evolucionan junto con la evolución del estatus femenino en la sociedad china antigua. El propósito de este artículo es resumir este proceso evolutivo y hacer un breve análisis de las causas de su evolución. Merece la pena mencionar que *Biografías de Mujeres Virtuosas* de Liu Xiang y *De mulieribus claris* de Boccaccio, respectivamente, son la primera biografía de mujeres en la historia de

las culturas orientales y occidentales. Debido a la similitud de la orientación social tradicional de los roles de género de las mujeres, las mujeres creadas por los dos libros comparten similitudes en virtud, habla, apariencia y habilidades para la vida. Aunque la amplitud permitida de este artículo es limitado, también hizo un breve análisis comparativo con respecto al mencionado.

PALABRAS CLAVE: Literatura biográfica, la virtud de las mujeres, la antigua China.

ABSTRACT: The female biographical literature started in China with Liu Xiang's *The Biographies of Eminent Chinese Women*, and as a result of the historical evolution of Chinese social culture, the biographical literature once flourished, especially during the Ming (1368-1644) and Qing (1664-1911) Dynasties. The subject of writing and the theme of writing also evolve along with the evolution of the female status in ancient Chinese society. The purpose of this article is to summarize this evolutionary process and to give a brief analysis of the causes of its evolution. It is worth mentioning that *The Biographies of Eminent Chinese Women* by Liu Xiang and *De mulieribus claris* by Boccaccio, respectively are the first women's biography in the history of Eastern and Western cultures. Because of the similarity of the traditional social orientation of women's gender roles, the women created by the two books share similarities in virtue, speech, appearance and life skills. Although the space is limited, this article also made a brief comparative analysis.

KEYWORDS: Biographical literature, women's virtue, ancient China.



HACIA LA IGUALDAD DE GÉNERO: LITERATURA INGLESA DE ESCRITORAS EN EL SIGLO XVII

TOWARDS GENDER EQUALITY: ENGLISH LITERATURE BY FEMALE WRITERS IN THE 17TH CENTURY

REMEDIOS MARÍA PARTAL TORRES

Universidad de Jaén

rmpt0003@red.ujaen.es

RESUMEN: Las mujeres en el siglo XVII estaban inmersas en un sistema patriarcal en las que su papel era secundario en la jerarquía de género, estando prácticamente limitadas a la esfera doméstica. A pesar de que escribir no siempre fue fácil para ellas, hubo quienes fueron capaces de expresar sus sentimientos y las condiciones que tenían que hacer frente en ese sistema por medio de la literatura. Las escritoras de la época incluyen a *Margaret Cavendish*, *Ann Lady Fanshawe*, *Mary Oxley* *Anne Finch*, entre otras. En nuestro estudio vamos a centrarnos en mujeres que se atrevieron a escribir y, asimismo, comentaremos escritos donde podemos comprobar cómo no siempre aceptaron el papel que se suponía propio de las mismas. Sus pasos fueron importantes en el camino de construir un mundo igualitario en derechos.

PALABRAS CLAVES: desigualdad de género, mujeres, escritura, siglo XVII.

ABSTRACT: Women in the seventeenth century were involved in a patriarchal system. They were considered second-class citizens on the "gender hierarchy" and were largely limited to the domestic sphere. Even though writing was not always easy for women, there were females who were able to express themselves by means of literature, showing their feelings and the conditions they had to face. Female writers at that time include *Margaret Cavendish*, *Ann Lady Fanshawe*, *Mary Oxley* and *Anne Finch*, among others. In our study we are going to focus on women who were able to write and we will also show writings in which we can offer some evidence that the role given to females was not always accepted by them. Their steps were important ones in the path of creating a world in which both men and women have the same rights.

KEYWORDS: Gender inequality, women, writings, 17th century.

LA VIDA DE QUEVEDO POR PABLO DE TARSIA: UN DISCURSO APOLOGÉTICO
THE LIFE OF QUEVEDO BY PABLO DE TARSIA: AN APOLOGETIC SPEECH

M.^a ROCÍO LEPE GARCÍA
Universidad de Huelva
roclroc@hotmail.com

RESUMEN: La *Vida de don Francisco de Quevedo y Villegas* es la primera biografía exenta escrita sobre el célebre autor. El mérito se le debe al teólogo napolitano Pablo Antonio de Tarsia, quien publicó la obra en 1663 tras varios años de documentación. Uno de los rasgos más notorios de la semblanza es su carácter encomiástico, lo cual dificulta establecer una distinción entre la verdad y la ficción. Este artículo pretende ofrecer un acercamiento general a la creación biográfica de Tarsia y mostrar asimismo los principales mecanismos empleados en el discurso apologético.

PALABRAS CLAVE: Biografía, edición, fuentes, discurso, apología, Quevedo, Pablo Antonio de Tarsia.

ABSTRACT: *The Life of Don Francisco de Quevedo y Villegas* is the first exempt biography written on the famous author. The merit is due to the Neapolitan theologian Pablo Antonio de Tarsia, who published the work in 1663 after several years of documentation. One of the most notorious features of his semblance is its commissastic character, which makes it difficult to draw a distinction between truth and fiction. This article intends to offer a general approach to Tarsia's biographical creation and also to show the main mechanisms used by the author in the apologetic discourse.

KEYWORDS: Biography, edition, sources, speech, apology, Quevedo, Pablo Antonio de Tarsia.



VIDAS DE AUTORES ITALIANOS EN IMPRESOS DEL SIGLO DE ORO: DANTE, PETRARCA Y ARIOSTO
LIVES OF ITALIAN AUTHORS IN PRINT OF THE GOLDEN AGE: DANTE, PETRARCA Y ARIOSTO

SERGIO FERNÁNDEZ LÓPEZ
Universidad de Huelva
sergio.fernandez@dfesp.uhu.es

RESUMEN: A lo largo del siglo XVI, se tradujeron a la lengua española numerosas obras de autores clásicos, tanto latinos como italianos. Por aquel entonces, escritores como Dante, Petrarca y, más tarde, Ariosto, se habían convertido ya en modelos canónicos para los poetas hispánicos. De ahí que las traducciones de *La divina comedia*, los *Triunfos* y el *Orlando furioso* se imprimieran con profusión en la Península. Muchas de esas ediciones, siguiendo la costumbre de los antiguos comentaristas latinos y medievales, incluyeron además las biografías de sus autores, cuyas versiones más significativas se editan y estudian en este artículo.

PALABRAS CLAVE: Biografías paratextuales, traducción, Dante, Petrarca, Ariosto.

ABSTRACT: In the sixteenth century, numerous works of classical authors, both Latin and Italian, were translated into the Spanish language. At that time, writers such as Dante, Petrarch and, later, Ariosto, had already become canonical models for Hispanic poets. The translations of *The Divine Comedy*, *The Triumphs* and *The Frenzy of Orlando* were printed profusely in the Peninsula. Many of them also included the biographies of their authors, following the custom of the old Latin and medieval commentators. In this study, the most significant lives are edited and studied.

KEYWORDS: Paratextual biographies, translation, Dante, Petrarch, Ariosto.

GABRIEL LOBO LASO DE LA VEGA Y LA CONSTRUCCIÓN DEL CANON LITERARIO
EN LOS SIGLOS DE ORO

GABRIEL LOBO LASO DE LA VEGA AND THE CONSTRUCTION OF LITERARY CANON
IN SPANISH GOLDEN AGE

MARÍA HEREDIA MANTIS
Universidad de Huelva
maria.heredia@dfesp.uhu.es

RESUMEN: Entre los manuscritos inéditos que hemos conservado del poeta Gabriel Lobo Laso de la Vega se encuentra un compendio de biografías de hombres ilustres de España. En él encontramos biografías de, entre otros, poetas y escritores insignes de la liteartura española. En este trabajo estudiamos cómo Lobo Laso se sirve del género biográfico de los “hombres ilustres” para construir un canon de autores y obras literarias, y qué criterios sigue para la construcción de este.

PALABRAS CLAVE: Gabriel Lobo Laso de la Vega, *De viris illustribus*, hombres ilustres, canon literario, Siglos de Oro, biografía, autobiografía, Edad Moderna.

ABSTRACT: Among the unpublished manuscripts by the poet Gabriel Lobo Laso de la Vega that have made it to our time there is a compendium of biographies of illustrious Spanish men. It features, inter alia, the biographies of distinguished poets and writers in Spanish literature. In this paper we explore how Lobo Laso built a literary canon of authors and works upon the “illustrious men” biography genre and the criteria he followed while doing so.

KEYWORDS: Gabriel Lobo Laso de la Vega, *De viris illustribus*, illustrious men, literary canon, Spanish Golden Age, biography, autobiography, Early Modern Period.



LOS RETRATOS DE LOS CREADORES LITERARIOS ESPAÑOLES DEL SIGLO DE ORO
THE PORTRAITS OF THE SPANISH GOLDEN AGE WRITERS

BONAVENTURA BASSEGODA
Universidad Autónoma de Barcelona
bonaventura.bassegoda@uab.es

RESUMEN: Este ensayo propone el catálogo de una galería virtual de los cincuenta mejores creadores literarios españoles del siglo de Oro en prosa y verso. El objetivo es mostrar la escasez de retratos verosímiles de este grupo social en comparación con lo que se podría encontrar en Italia y Francia. Con este recorrido también se pone en evidencia la importancia iconográfica del *Libro de Retratos* de Francisco Pacheco.

PALABRAS CLAVE: Retratos, escritores españoles, estampa, pintura, Francisco Pacheco, Edad Moderna, siglos XV-XVII.

ABSTRACT: This essay suggests a catalogue of a virtual gallery of the fifty most acclaimed Spanish Golden Age poets and novelists. The aim is to show the scarcity of truthful portraits of this social group in comparison with what can be found in Italy and France from the same period. It also highlights the iconographic importance of Francisco Pacheco's *Libro de retratos*.

KEYWORDS: Portraits, Spanish writers, print, painting, Francisco Pacheco, Early Modern Era, 15th-17th centuries.

Vidas en papel. Escrituras biográficas en la Edad Moderna, anejo número 2 de *Etiópicas. Revista de letras renacentistas*, compuesto con Gill Sans Nova, Palatino y Sim Sum, terminó de maquetarse el día 12 de septiembre de 2018, festividad del Dulce Nombre de María. *Pulvis sumus...*

VALENTÍN NÚÑEZ RIVERA Y RAÚL DÍAZ ROSALES (eds.), *Vidas en papel. Escrituras biográficas en la Edad Moderna* ■ Roland Béhar 📖 Abraham Madroñal 📖 María Zambrana Pérez 📖 Valentín Núñez Rivera 📖 Natalia Palomino Tizado 📖 Patricia López Díez 📖 Carlos Pérez Hernando 📖 Elisabet M. Rascón García 📖 Sophie Cadoux 📖 Nieves Baranda Leturio 📖 Zhiling Duan 📖 Remedios María Partal Torres 📖 M.^a Rocío Lepe García 📖 Sergio Fernández López 📖 María Heredia Mantis 📖 Bonaventura Bassegoda.